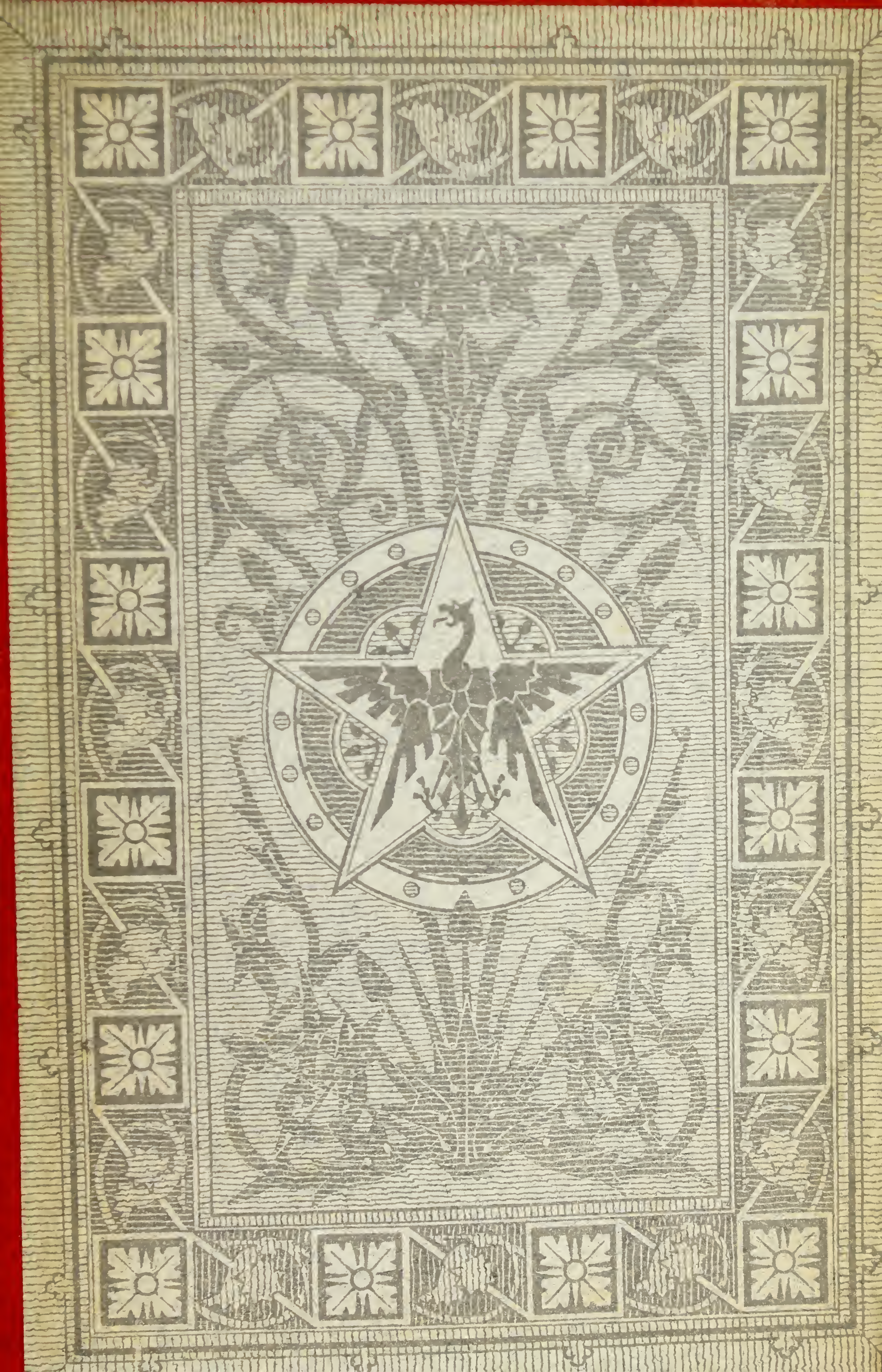
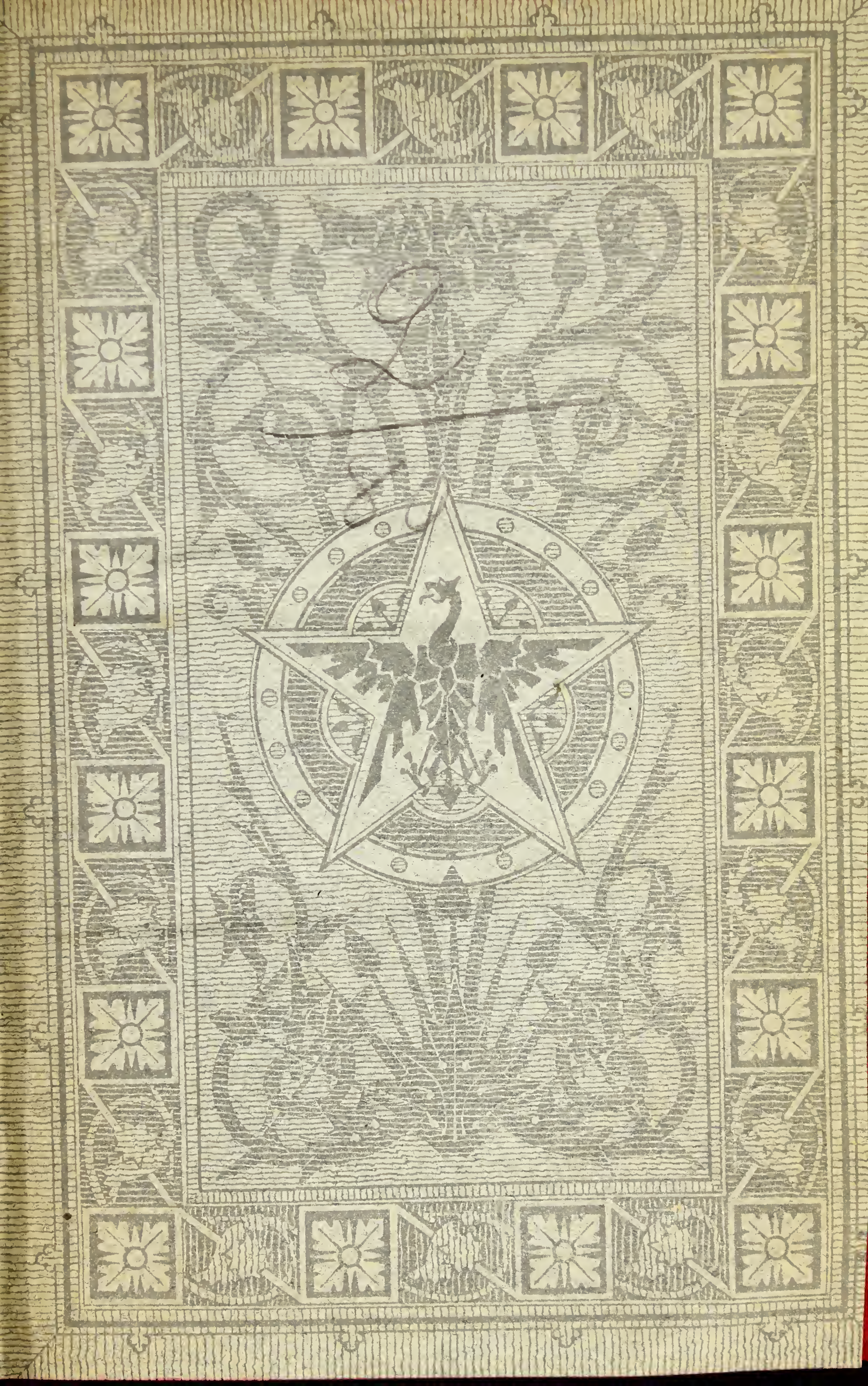

MURILLO
RUBENS
MADRAZO
GOYA
Viage Artistico
RAFAEL
J. VILASECA

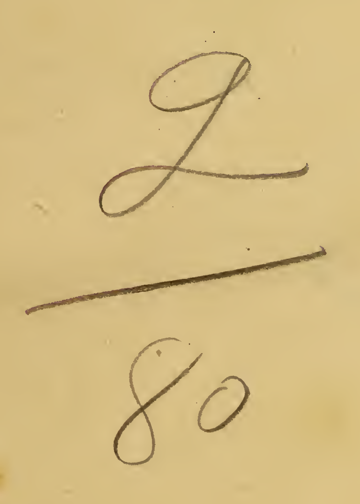




VIAJE ARTÍSTICO DE TRES SIGLOS

POR LAS

COLECCIONES DE CUADROS DE LOS REYES DE ESPAÑA



VIAJE ARTÍSTICO DE TRES SIGLOS

POR

LAS COLECCIONES DE CUADROS

DE LOS REYES DE ESPAÑA

Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid

por

D. PEDRO DE MADRAZO

De la Real Academia Española, de la Historia, y de Bellas Artes de San Fernando etc., etc.

Fotograbados de Laurent, Joarizti y Mariezcurrena



BARCELONA

BIBLIOTECA «ARTE Y LETRAS»

DANIEL CORTEZO Y C.ª, *Ausias March*, 95

1884



Establecimiento tipográfico-editorial de DANIEL CORTEZO Y C.ª

DOS PALABRAS DE PROGRAMA

Comenzando en Toro, en el palacio de una gran reina, en 1505, y terminando en el Museo del Prado de Madrid en 1818, vamos á hacer un entretenido viaje artístico de 313 años, guiados por la luz que de sí arrojan empolvados documentos, de la mayor parte de los cuales no tiene conocimiento ni aun el público erudito.

Abrigo la esperanza de que, después de haber recorrido en mental excursión las augustas moradas de nuestros reyes y príncipes en Toro, Arévalo, Yuste, Simancas, Toledo, el Pardo, el Escorial, Madrid, Aranjuez, etc., y de haber escudriñado la riqueza artística de sus aposentos y dependencias, deduciremos como conclusión, que la grandeza de nuestros monarcas de la Casa de Austria, en la vasta esfera pictórica, alcanzó adonde no llegaron nunca las aspiraciones de los más ilustrados príncipes de la edad moderna.

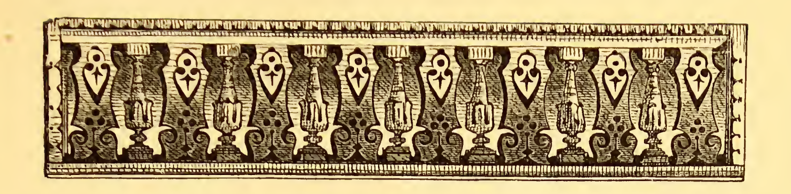
Pudo ser esto capricho de la fortuna, porque quizá sin exceder en lo exquisito del gusto á los Médicis de Florencia y Urbino, á los Estes de Ferrara, á los Gonzagas de Mantua, á los Farnesios de Parma y Plasencia, á los Sforzas y Viscontis de Milán, fueron el nieto de Isabel la Católica, el hijo de éste, Felipe II, y su biznieto Felipe IV, más dichosos que ellos en adquirir y conservar para sus sucesores las producciones de los grandes maestros que hacían imperecedera la fama de las escuelas clásicas de Italia: — la romana y florentina, la veneciana, la ferraresa, la genovesa, la boloñesa y la lombarda, — y la de las escuelas naturalistas de la región neerlandesa. Dudoso es, en verdad, que los objetos artísticos reunidos por el César austro-hispano en sus alcázares de

Toledo, Madrid, Segovia, Sevilla y Granada; en sus reales palacios y casas de los Países Bajos y de España; en la fortaleza de Simancas y en su retiro de Yuste, después de sus gloriosas campañas, pudiesen rivalizar en calidad con los de los Papas y duques de la familia medicea; pero lícito nos es afirmar que ni aun entre los Tudor y los Valois hubo príncipes cuyo tesoro en cuadros igualase al de Carlos I, dueño de las grandezas del Imperio de Alemania por la elección de Francfort de 1519, heredero por la línea paterna de las maravillosas magnificencias del archiducado de Austria, del antiguo ducado de Borgoña, del ducado de Brabante y del condado de Flandes; y por la materna, de todas las riquezas artísticas de las coronas reunidas de Castilla, Aragón, Nápoles y Sicilia.

La mayor parte del tesoro artístico del emperador quedó en verdad fuera de España; así y todo, lo que aquí reunió fué deslumbrador.

Esto vamos á ver y registrar: y después, presenciaremos cómo sobre aquel precioso núcleo se van paulatinamenie formando las más ricas pinacotecas que conoció el mundo durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fuera de la privilegiada Italia.

Una prevención al lector antes de terminar este breve programa de nuestro viaje.—Usaré con frecuencia de la palabra *pinacoteca* para designar una colección ó galería de cuadros, más ó menos numerosa. Este vocablo, nuevo en nuestra lengua castellana, no lo es en los idiomas griego y latino: πινακοθήκη, y *pinacotheca,* en los escritores, clásicos y no clásicos, de Grecia y Roma, fué siempre vocablo de buena ley. Lo empleó Vitrubio, autor tan respetable para nosotros los españoles, hijos de la cultura latina; y con más razón que los alemanes, entre quienes es ya de uso corriente, debemos restablecerlo.



CAPÍTULO I

Qué eran las colecciones de cuadros en tiempo de D.ª Isabel la Católica y de su hija D.ª Juana la Loca

Las colecciones de cuadros, consideradas las obras de arte como recreo del espíritu ó como mera expresión del sentimiento estético, é independientemente de su destino social ó religioso, empezaron á formarse en el siglo XVI: en la vida de la Edad-media no se comprendía *el arte por el arte;* sin que por esto dejaran de cultivar muy privilegiados ingenios la delicada flor del ideal, acaso más agradecida entonces á sus desinteresados desvelos que en las edades posteriores. La reina Católica, gran protectora de los buenos pintores de su época, dejó en su recámara al pié de cuatrocientos sesenta cuadros, y sin embargo no damos á esta considerable suma de obras el nombre de colección de pinturas en el sentido moderno de la palabra, porque casi todas, á excepción de los retratos, eran cuadros de devoción. Tampoco llamamos

colección de cuadros á los que dejó al morir doña Juana la Loca, que ascendían á treinta y seis, no contando entre ellos ninguno de los que debió heredar de la reina su madre: todos asimismo eran cuadros de devoción y retablos, agregándose á éstos cinco retratos en tabla. Ni la gran reina de Castilla ni su desgraciada hija, á pesar del esplendor y poderío de la nación española en aquel siglo, tuvieron idea del cambio que el Renacimiento había de introducir en la decoración de las moradas de los reyes y magnates. Esta conjetura nuestra necesita alguna explanación.

Cierto que durante el siglo de D. Juan I y doña Isabel hubo en toda nuestra península un activo comercio de ideas entre los artistas regnícolas y los ultramontanos, principalmente italianos y flamencos; que los Starninas, los Dellos, los Van Eyck y los Vander Weyden eran aquí entonces sumamente apreciados, y pudieron contribuir á secularizar un tanto el arte español. Cierto también que los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso, imitando la munificencia de D. Juan I y don Juan II, y aun la de monarcas españoles más antiguos, como D. Alonso el Sabio y D. Sancho IV, tuvieron á su servicio pintores distinguidos, á quienes colmaron de dádivas y honores. Pintor áulico de don Alonso el Sabio fué Julián Perez: Rodrigo Esteban lo fué de D. Sancho IV; pintor de D. Fernando el Católico fué Pedro de Aponte; de la reina doña Isabel lo fueron, entre otros, Francisco Chacón, Juan de Flandes, Melchior alemán, Antonio del Rincón y el flamenco Michiel; y del rey Felipe el Hermoso lo fué Pedro Berruguete. Natural parece que estos artistas dejasen multitud de obras de su ingenio en las regias estancias; y sin embargo, no hay hasta el presente dato alguno para suponer que el decorado de estas estancias se hiciese con cuadros. Se dirá acaso: pues ¿dónde se colocaban las obras que ejecutaban para los reyes, Aponte y Rincón,

Berruguete y Michiel, Pedro Sancho y Juan Núñez, Martel y Juan de Borgoña, González Becerril y Medina, y toda aquella pléyade de pintores que florecía en los treinta prósperos años del reinado de la gran protectora de los ingenios españoles? ¿Habían de faltar cuadros notables de artistas nacionales y extranjeros en las moradas de los padres y abuelos del César: en Segovia, tesoro y joyero de la reina Isabel, como lo había sido de su hermano Enrique IV; en la tan celebrada *Cámara de la reina* del palacio de Aranjuez, delicia de la excelsa señora; en las habitaciones que ella ocupó en la Alhambra de Granada y en los alcázares de Sevilla y Toledo; en su palacio de Tordesillas; en su alcázar de Toro; en la casa de Arévalo, donde se había criado; en las casas de Dueñas y Alcalá de Henares, donde dió á luz á su hija primogénita y á la infanta doña Catalina; en Burgos, donde celebró las bodas del príncipe D. Juan con doña Margarita de Austria; en el alcázar de Madrid, donde ella y su marido celebraron Cortes para tratar de la prosecución de la guerra de Granada; y finalmente, en su palacio de Medina del Campo, donde rindió al Criador su noble y esforzado espíritu? No faltarían; pero lo seguro es que ni en estas ni en las demás moradas de nuestros reyes, en aquellos tiempos en que no había corte fija, sino que se vagaba de una en otra población al compás de las exigencias de la política ó de la guerra, sin que merecieran el nombre de verdaderos palacios más que los de Segovia, Madrid, Toledo, Sevilla y Granada, dejaron los abuelos y padres de Carlos V habitaciones exornadas con cuadros, ni género alguno de galerías de pinturas.

La decoración de los regios aposentos se hacía entonces con tapices, guadamaciles, brocados y otros paños más ó menos artísticos, más ó menos suntuosos. Solían figurar, en verdad, algunas pinturas en ciertas

estancias, pero no eran cuadros propiamente dichos, en la acepción de obras de arte movibles y adaptables á uno ú otro lugar, sino páginas de memorables historias sagradas y profanas, ó de composición alegórica, ejecutadas al fresco ó al temple. También á veces se adornaban con retratos, de escultura ó de pintura, los fondos ó lienzos de algunas piezas, costumbre que perseveró hasta el siglo XVII, según nos lo manifestaban el lastimosamente incendiado Alcázar de Segovia, el Palacio del Pardo, igualmente abrasado en tiempo de Felipe III, el Alcázar de Madrid y el Palacio del Buen-Retiro en tiempo de Felipe IV y Carlos II; pero los retratos en tales casos, encajonados en la decoración arquitectónica de la sala ó tarbea, dejaban de pertenecer al decorado movible ó al ajuar, más ó menos alhajado, de la habitación, y eran parte integrante de ésta, como los ricos artesonados, ó los almocárabes de las portadas, ó los alicatados de los moriscos alizares. Los retratos no destinados á la decoración arquitectónica del edificio solían estar guardados en armarios, dentro de sus cajas ó estuches, porque los había montados en preciosas guarniciones de oro, plata, esmaltes y piedras finas, que constituían verdaderas alhajas de orfebrería, de tanto valor como algunos primorosos trípticos y dípticos de devoción, de pincel italiano ó flamenco sin duda alguna, que describen minuciosamente los inventarios de las recámaras de doña Isabel, doña Juana y Carlos V. — Digámoslo de una vez: los cuadros que reunieron en sus palacios y moradas nuestros reyes, hasta muy entrado el siglo XVI, por regla general no salieron de sus capillas y demás parajes destinados al retiro y la oración; allí, sobre los altares unos, en mesas y escaparates otros, no pocos colgados en las paredes, y la mayor parte guardados en sus cajas ó bolsas para lucir oportunamente, ya en los reclinatorios, ya en portátiles oratorios, ya pren-

didos á la tapicería de las mismas camas, permanecían todos exclusivamente destinados á despertar y avivar en el corazón de los príncipes la fe cristiana y los piadosos afectos. Sin una noble y elevada aplicación práctica no se concebía la misión de la pintura en aquel fecundo siglo de los Van Eyck y de los Vander Weyden, no contaminado con la máxima sensualista de *el arte por el arte.*

Los curiosos inventarios de las pinturas que pertenecieron á la recámara de la Reina Católica y de su hija doña Juana la Loca, nunca hasta ahora publicados, son una concluyente comprobación de nuestro aserto.

Debemos á la exquisita bondad del diligente y entendido jefe del Archivo general de Simancas, D. Francisco Díaz y Sánchez, la satisfacción de poder dar al público el siguiente extracto de unos documentos cuya existencia era para los cultivadores de la historia del arte en España un verdadero arcano.—El inventario de los cuadros que dejó á su fallecimiento la reina doña Isabel la Católica, se halla repartido en seis diferentes legajos, pertenecientes á la *Contaduría mayor*, *primera época,* y contiene los retablos, los oratorios, los cuadros en tabla y en lienzo, y los paños (tapices unas veces, otras no), puestos á cargo de distintos camareros de S. A.

El legajo primero (81: folios 1, 3 y 6) comprende varios cargos. Es el primer cargo de «cosas que se entregaron á San Román en nombre de Juan Velázquez», en la ciudad de Toro, á 8 de Enero de 1505, y que se habían encontrado en dos arcas, una de ellas ensayalada (*sic*) de paño verde y azul, cerrada con su llave. Le componen:

23 *retablos*, *lienzos y paños*, cuyos asuntos son: Historia de la Virgen y de Jesús, la Salutación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración, la Pasión y la Resu-

rrección; María acariciando y dando el pecho á Jesús niño; y composiciones emblemáticas de la sagrada Pasión de Cristo.

17 *tablas*, algunas de ellas bizantinas, denominadas *de Grecia*. Asuntos: María con su divino hijo; composiciones alegóricas; imágenes de la Crucifixión y muerte del Salvador; vida del Bautista; la Verónica; pasajes de la historia sagrada; imágenes de santos.

Es el segundo cargo de tablas y retablos de devoción, y lienzos que el referido Juan Velázquez entregó al camarero Sancho de Paredes, por mano de Saravia, en Toro, en el mismo año 1505, y contiene:

8 *tablas y retablos*. Sus asuntos: Santos, alegorías religiosas; emblemas de la muerte; escenas de la Pasión; imágenes de la Virgen.

2 *tablas* que fueron puertas de retablo: su asunto, la Anunciación.

96 *lienzos de devoción*, cuyos asuntos no se expresan, y que fueron entregados al Vicario de Veas para que los llevase á Granada.

El legajo segundo (178: folios 29, 69 y 70) contiene:

1.° El cargo hecho á Violante de Albión, camarera de S. A. la reina católica, de haber recibido en el monasterio de PP. Jerónimos de la Mejorada en 15 de Julio de 1504:

2 *tablas encharneladas* (un díptico), y *otras 2 sueltas*, regaladas á la reina por el abad de Alcalá la Real, y por doña María de Velasco. Asuntos: leyenda mística, la maternidad de la Santísima Virgen, y la Verónica.

2.° La entrega hecha en Toro á 26 de Febrero de 1505 á Pero García, limosnero de la difunta reina doña Isabel, de los siguientes objetos, del cargo de la camarera Violante de Albión, para que los llevase á Granada. Esta entrega comprende:

16 *paños de devoción*. Asuntos: la vida de Cristo, la Magdalena, San Jerónimo, San Jorge, Santa Catalina,

San Francisco. Alguno de dichos paños era regalo de la condesa de Rivadeo.

45 *tablas y retablos*, algunos de ellos bizantinos (denominados *de Grecia*). Asuntos: la vida y Pasión de Cristo y de la Virgen María; vidas de santos; composiciones místicas, en que entran Jesús y la Virgen con santos de diversos tiempos, formando temas anacrónicos; el juicio final; la Verónica; retratos de personas reales acompañadas de santos.

El tercer legajo (192: folios 12, 16 y 20), comprende:

1.° El cargo hecho á Juan Velázquez de cuadros recibidos del camarero Mendieta por mano de la señora (*sic*) doña María de Velasco, mujer del referido Juan Velázquez, en Toro, á 9 de Marzo de 1505; y son los siguientes:

17 *lienzos de devoción*, *paños y un pergamino*, algunos de ellos bizantinos (llamados *de Grecia*). Asuntos: la quinta Angustia; la muerte de la Virgen; vidas de santos; la Virgen María en su feliz maternidad, etc.

2.° El cargo hecho al mismo Velázquez de cuadros recibidos por su mujer de mano de Sancho de Paredes, que también habían estado á cargo de Mendieta: en Arévalo á 11 de Junio de 1505; el cual contiene:

11 *tablas*, cuyos asuntos están sacados de la vida de Cristo y de la Virgen y de la agiología ó santoral legendario, dominando los Gozos y Dolores de Nuestra Señora y las tentaciones de San Antonio Abad. Algunas de estas tablas son *de Grecia*, es decir, bizantinas.

14 *tablas de oratorio*. Asuntos: pasajes del antiguo y nuevo Testamento; los gozos de María; cuadros místicos de personajes anacrónicos; Santa María egipciaca.

3.° El cargo hecho al camarero San Román, en Toro, á 19 de Febrero del mismo año 1505, en el que figuran:

69 *tablas y retablos* (polípticos, dípticos, etc.), de

asuntos de historia sagrada, de la Pasión de Cristo, de los Dolores de la Santísima Virgen, é imágenes de Nuestra Señora; algunos de ellos pintados al temple; y un políptico, regalo del adelantado de Murcia á S. A. la reina difunta.

El cuarto legajo (156) contiene el cargo de lo que Sancho de Paredes é Isabel Cuello, su mujer, recibieron de Beatriz Cuello, camarera de la reina, en Madrid á 16 de Marzo de 1499. Compónenle:

11 *lienzos, papeles y pergaminos* de cuadros topográficos, vistas, y trazos de retablos; y además:

37 *tablas y lienzos* de retratos de los reyes católicos D. Fernando y doña Isabel (*de my el rey et de my la reyna*, dice el inventario), príncipes de su familia y extranjeros, y otros personajes.

El quinto legajo (186) comprende otro cargo de cuadros recibidos por el propio Sancho de Paredes de la misma Beatriz Cuello, en Madrid á 3 de Mayo de 1499, y lo componen:

11 *tablas*, regalo algunas de ellas del cardenal (Mendoza?) á la madre de la reina católica doña Isabel de Portugal, cuyos asuntos son: Cristo, la Virgen, San Gregorio, San Francisco y San Antonio; la Crucifixión, el juicio final, el tránsito de María Santísima y su gloriosa Asunción; María con Jesús niño; la quinta Angustia.

El legajo sexto (189: folios 1, 4 y 12) menciona cuadros que habían sido del cargo de Violante de Albión y ahora lo eran del de Juan Velázquez, y se entregaban en 1505 (en Toro sin duda, aunque no se expresa) al limosnero de la difunta reina, Pero García, para que los llevase á Granada, juntamente con los otros 61 que figuran en el legajo 178, entregados con el mismo fin. Su distribución es la siguiente:

2 *tablas de devoción*, de la quinta Angustia y otro asunto que no se declara, regalados por Moxica (el

licenciado Garci Ibáñez de Moxica, del consejo de los Reyes Católicos) y por la nodriza del príncipe D. Juan (doña Juana de Torres, hermana del secretario del Consejo del príncipe, D. Pedro de Torres);

2 *tablas y retablo* del mismo género, con el Salvador y Nuestra Señora; en las tablas y en el retablo un asunto que no se expresa: regalados por madama de Luy (*sic*, quizá madama Luísa, la madre del rey de Francia Francisco I) y por el obispo de Málaga; *tablas de devoción* (sin decir el número ni los asuntos) pintadas por MICHEL por las del arzobispo de Granada; 5 *tablas y retablos*, cuyos asuntos versan sobre la Pasión de Cristo y la vida de María Santísima; santos de diversas épocas, la Verónica, y por último un *ex voto* en que aparecen el rey D. Fernando y el príncipe don Juan, arrodillados junto á San Juan Bautista; 66 *paños de lienzo de devoción* (*sic*) en que están representados la generación de Jesucristo, su sagrada Pasión y Resurrección, la Salutación, los pecados mortales, el juicio final, composiciones referentes á la vida de varios santos; las Bienaventuranzas, la Verónica, el Rosario; y 11 *tablas*, entre las cuales figura un díptico que había pertenecido al cardenal Mendoza, y cuyos asuntos son: la Virgen, Jesucristo, la Crucifixión, el juicio, el tránsito de Nuestra Señora, San Jerónimo, y otras composiciones ideales.

Del total de cuadros en tabla, lienzo y pergamino que arrojan todas estas partidas, hay que rebajar cuatro tablas y tres lienzos que debieron venderse, y de los cuales se hace mención individual bajo este epígrafe: « Alcázar de Segovia. Cosas de Cámara. — Juan Velázquez. — Data.»

El inventario de la reina doña Juana está todo incluído en un solo legajo, y expresa los objetos de pintura puestos á cargo de los dos camareros de S. A. Diego de Rivera y Alonso de Rivera, su hijo, que des-

empeñaron aquel oficio durante los cuarenta y seis años que vivió aquella desgraciada princesa en el palacio de Tordesillas, desde 1509 en que la instaló allí el Rey Católico, hasta 1555 en que falleció. La brevedad de estos preciosos documentos nos estimula á dar de sus diferentes partidas una idea más acabada.

Legajo 1,544. — Recámara de la reina doña Juana.

Objetos de pintura que comprende:

1. Un tríptico de oro y piedras preciosas, con la cruz y los emblemas de la Pasión; la Virgen, San Juan y Santa Margarita; timbrado con las armas de Flandes y de Inglaterra: alhaja pendiente de una cadena de oro y esmalte, con su garabato para suspenderla.

2. Tríptico de plata dorada, con Nuestra Señora teniendo en los brazos á su Divino hijo; en las portezuelas San Jorge, Santiago y San Antonio, á un lado, y al otro San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San Francisco.

3. Tríptico, guarnecido de plata dorada, con la Crucifixión, la Virgen y San Juan en lo alto, y más abajo la Salutación; y en las puertas San Gregorio, San Francisco y la Magdalena, á un lado: y San Jerónimo, Santa Catalina y un tercer Santo al otro.

4. Tabla, con la Virgen dando el pecho á Jesús niño, y en lo alto, á mano izquierda, un escudo de un caballero de Flandes.

5. Tabla, con la Verónica, y una leyenda con caracteres franceses.

6. Retablito de Nuestra Señora con Jesús en los brazos, y un ángel.

7. Pequeño tríptico con la Crucifixión, y una leyenda en caracteres franceses.

8. Díptico, con Nuestra Señora y los apóstoles en el misterio de Pentecostés.

9. Retablo bizantino (*de Grecia* se decía siempre entonces) de Nuestra Señora con Jesús en los brazos.

10. Tres retablitos, con los misterios de la Pasión.

11. Díptico, con el nacimiento de Cristo y la Crucifixión.

12. Tríptico, con la Crucifixión en el centro, y á los lados la resurrección de Lázaro y la Asunción.

13. Retablo, con la Salutación angélica.

14. Retablo, con Nuestra Señora y San Bernardo, y una leyenda en latín.

15. Retablo en lienzo, representando la Pasión.

16. Tabla, con Nuestra Señora coronada por dos ángeles.

17. Tríptico de iluminación, con Dios Padre y San Miguel en el centro, debajo San Juan Bautista y San Juan Evangelista, y al pié San Francisco y Santo Domingo; y en las puertas otros santos.

18. Díptico de iluminación, con la Pasión y Resurrección á un lado, y al otro Nuestra Señora con Jesús niño.

19. Tríptico, con la quinta Angustia en el centro, y en las puertas San Juan Bautista y San Francisco.

20. La cabeza de San Juan (no expresa si el Bautista ó el Evangelista), en lienzo.

21. Díptico, con el Padre Eterno á un lado, y al otro Santa Ana y la Virgen.

22. El Salvador llevando la cruz: en pergamino.

23. Tabla, con Santo Domingo teniendo en las manos un libro.

24. Retablo, con Jesús crucificado entre los dos ladrones.

25. Tríptico, con la Cena Eucarística, San Francisco y Santa Clara.

26. Tríptico grande, de pintura y talla, con el nacimiento de Cristo, de relieve, en el centro; y en las puertas San Juan Bautista y San Juan Evangelista: timbrado con las armas reales de Castilla y Aragón.

27. Ex-voto de iluminación en pergamino, que re-

presenta á Nuestra Señora con el niño Dios y Santa Isabel á un lado, y al otro una señora flamenca arrodillada: timbrado con un escudo de armas reales.

28. Retrato en tabla de la reina doña Isabel la Católica.

29. Retratos en tabla de la misma reina, y de la princesa difunta doña Isabel.

30. Otro retrato en tabla de la Reina Católica.

31. Dos retratos en tabla de la princesa de Gales (doña Catalina, después infortunada reina de Inglaterra, mujer de Enrique VIII), y otros dos en papel, copias de aquellos.

32. San Gregorio: cuadro en lienzo.

No debemos terminar esta curiosa lista sin consignar algunas observaciones. En primer lugar, los presentes inventarios demuestran que los cuadros reunidos por nuestros reyes antes de Carlos V eran casi todos de devoción, sin más destino que este, es decir, sin que moviese á aquellos la mira de coleccionar objetos de arte. — Observamos en segundo lugar una estrecha relación entre los asuntos representados en estos cuadros y los que durante el siglo XV fueron más tratados por los pintores flamencos, induciéndonos esto á creer que serían efectivamente producciones de las diversas escuelas neerlandesas gran parte de ellos. — También observamos que los únicos pintores nombrados en estos inventarios son *Michel* y *Jeronymus*. Este segundo nombre figura al pié de un cuadro que representa al parecer una santa penitente (Santa María egipciaca ó la Magdalena), del legajo 192 de la recámara de la reina Católica, é incluído en lo cargado en Arévalo (en 1505) á Juan Velázquez, y no vemos inconveniente en que se haya querido designar con él á Hieronymus Van Aeken ó Jerónimo Bosch. El otro nombre, *Michel*, señala asimismo á otro pintor flamenco de la propia reina doña Isabel la Católica, cuya

personalidad ha sacado en parte de las tinieblas la atinada diligencia del ya citado jefe del Archivo de Simancas. Sonaba para nosotros tiempo há su nombre en los inventarios de doña Margarita de Austria y de Carlos V en Yuste; en aquellos escrito *Michiel*, y en estos *Miguel*, y sospechábamos que debía tratarse de un pintor de cuenta cuando era de los pocos autores nombrados en dichos documentos, figurando en ellos á la par con maestros tan insignes como Jan Van Eyck, Hans Memling, Rogier Vander Weyden, el Tiziano, Antonio Moro, etc.; pero no sabíamos su patria, ni la sabríamos todavía si el Sr. Díaz y Sánchez no nos hubiera remitido una partida referente al expresado Michel, que ha hallado en aquel archivo (1), en la cual el rey D. Fernando el Católico, en Segovia, por cédula de 7 de Setiembre de 1515, manda pagar al artista, á quien denomina *Mychel flamenco, pintor que fué de la reina nuestra señora que aya santa gloria*, la suma de 116,666 maravedises, que se le debían de su *ración* y *quitación* por todo el tiempo que había servido á la reina, desde principios del año 1492 hasta que S. A. finó. Ahora nos resta averiguar cuál era el patronímico de este maestro Miguel, á quien no sorprende ver designado por su solo nombre de bautismo (*maistre Michiel*) en documentos como los inventarios de Margarita de Parma redactados en los Países-Bajos, lo mismo que no choca ver en ellos nombrado *maistre Rogier* á Rogerio Vander Weyden. Pero esta será empresa difícil mientras no tengamos identificados cuadros de los varios pintores de las cofradías ó gremios (*gildes*) de Brujas y Lovaina que llevaban en el siglo XV el mismo nombre de Mi-

(1) (Casa real, legajo primero) en un libro de data de Martín de Salinas, que comienza á 24 de Abril de 1501 y acaba en 1524.

guel, como son Michel Beernaerts, Michel de Coninc, Michel Vander Valleporte y Michel Walens, ó mientras los libros de matrícula de dichas corporaciones *(liggere)*, ú otros documentos, no nos revelen el secreto. — Ese silencio que por regla general se observa en los inventarios de doña Isabel la Católica y doña Juana respecto de los nombres de los pintores ¿qué significa? Pues lo diremos sin reparo, lo que significa es que en la España del siglo XV, y aun de la primera mitad del XVI, para los que redactaban tales documentos, rara vez partícipes del aprecio al arte que, como generosa excepción, demostraban los príncipes, los autores de los cuadros eran ni más ni menos que los sastres y los zapateros.

Por último, del examen de los inventarios que dejamos extractados se desprenden dos hechos curiosos relativos á la parte técnica del arte. Es el primero, que, contra la vulgar opinión de que la pintura en lienzo no empezó á generalizarse en Europa hasta el siglo XVI, muchísimos de los cuadros del inventario de la Reina Católica, pintados notoriamente en el siglo XV, son cuadros en lienzo. El segundo es, que mientras en los inventarios redactados á vista de la princesa Margarita, y aun empezados á escribir de su propio puño y letra, se expresa con todo esmero el procedimiento mecánico de los autores, indicando cuáles de los cuadros descritos están pintados al óleo; en nuestros inventarios castellanos, redactados por los escribanos de cámara, se hace absoluto desprecio de dicha circunstancia, indicando sólo alguna que otra vez cuándo las obras están ejecutadas *al temple:* prueba evidente de que entre el procedimiento de los aglutinantes y el del óleo, restablecido más que inventado por los célebres corifeos de la escuela de Brujas, no había para ellos diferencia sustancial.

Entre los 460 cuadros que próximamente componen

el tesoro pictórico de la reina doña Isabel, los únicos que no aparecen como de devoción son retratos, y éstos figuran en una proporción insignificante respecto de aquellos. Lo mismo acontece con el pequeño tesoro artístico de 34 tablas y un lienzo que dejó la reina doña Juana al morir en su palacio de Tordesillas, donde residió cuarenta y seis años demente; sólo cinco son en él retratos. Pasajes del antiguo y nuevo Testamento, la genealogía de Jesucristo, su vida, sus milagros, su sagrada Pasión y Muerte; la vida de la Virgen, con sus gozos y dolores, mezclando lo histórico y lo legendario, pero descollando principalmente la Salutación angélica, María dando el pecho á su Divino Hijo, la quinta Angustia y la Piedad; las imágenes de los apóstoles y evangelistas, y de otros santos; las representaciones alegóricas y emblemáticas de los misterios de la religión; las composiciones de mera devoción, rara vez de sentido anagógico ni tropológico, en que se asocian arbitrariamente con los personajes sagrados—Jesús y María, y alguna vez Santa Isabel (no San José ni los demás individuos de la Sagrada familia, y pocas veces Dios Padre, ó el Espíritu Santo)—ya los devotos donadores, con sus escudos de armas en lo alto; ya los ángeles; ya santos diversos ú otros personajes, aunque sean anacrónicos, como lo son casi siempre, y especialmente San Juan (el Bautista y el Evangelista), San Cristóbal, San Sebastián, San Gregorio, San Jorge, San Jerónimo, San Antón Abad, San Francisco y Santo Domingo, la Magdalena y Santa Catalina; representaciones del Juicio final y del Infierno; las tentaciones de San Antonio, y con gran frecuencia la Verónica, son los asuntos que campean entre los 500 cuadros que poseyeron ambas reinas.—No es posible desconocerlo: la pintura religiosa y la de retratos tenían solas en aquella época el privilegio de acompañar en su vida interior á nuestros monarcas,

y sólo por excepción entraba alguna vez en sus aposentos, á compartir con aquellos los elogios tributados al genio de los inventores, la pintura que hoy conocemos con el nombre de *profana*.

Ya á fines del siglo XV, siguiendo en Castilla las bellas artes el impulso dado por la reina Isabel á las letras, empezaban á manifestarse aquellas tendencias hacia el materialismo clásico antiguo, que el docto Clemencin, más benévolo que nosotros con el Renacimiento, llama «primeros bostezos y vislumbres del buen gusto.» Debemos notar, sin embargo, y ya antes de ahora hemos tenido ocasión de demostrarlo (1), que durante el reinado de D. Fernando y doña Isabel, aun á pesar de los esfuerzos de Alonso Berruguete y algunos otros profesores de talento, por introducir en las artes del dibujo la manera italiana (ó más bien la exageración de sus defectos, que es lo único que suelen hacer los imitadores de los grandes genios), la forma se mantuvo casta, sin bastardearse con inoportunas reminiscencias de sensualismo; fenómeno singular, debido sin duda al justo ascendiente de los austeros varones que marchan bajo aquel incomparable reinado al frente del movimiento intelectual; muertos los cuales, el torrente del gusto neopagano inundó como en todas las demás naciones el campo de las bellas artes. Este hecho, fácil de comprobar con el examen de las obras de pintura de aquella edad, y de la decoración escultural de los monumentos arquitectónicos de la misma, sirve también para explicar cómo el elemento profano aparece casi desterrado del arte suntuario y del mobiliario de la

(1) En nuestra monografía de la *Universidad complutense*, que vió la luz en la obra de los MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA, donde bosquejamos la historia del *renacimiento español*.

gran reina. La parte de ese elemento que el arte prohija en la monarquía española de aquel tiempo, es de todo punto inofensivo: redúcese á la manifestación de lo heróico y de lo sublime, á la epopeya: acéptanse las historias de la guerra de Troya, de Alejandro, de Darío, etc.: asuntos que por cierto no disuenan con las costumbres del siglo de los *pasos honrosos;* y así nos explicamos esa mezcla aparentemente extraña de sagrado y de heróico que se echa de ver, por ejemplo, en la tapicería de la misma Reina Católica, la cual, entre los ricos presentes que destina á su nuera la princesa Margarita de Austria, escoge estos quince paños: cuatro de Santa Elena, dos de la historia de las santas mujeres, uno de la historia de Josué, tres del Credo, dos del Sacramento, y *tres paños de la historia de Alexandre.*

Así, pues, no sólo carecieron de *colecciones* de pinturas, en el sentido moderno de esta palabra, los predecesores de Carlos V, mas carecieron también de aquel exaltado amor al arte de donde se deriva el aprecio público que en cierta manera deifica al genio del artista. Tener en el cuadro la imagen más perfecta posible del ideal religioso ó místico á que responde—Jesucristo, la Virgen, el santo tutelar, etc.—es el *desideratum* de aquella primera época. El mismo pintor se reconoce, digámoslo así, paria del patrono que le emplea en la satisfacción de un sentimiento tan piadoso cuanto indiferente á la vida estética, y anegando su individualismo en las generalidades preestablecidas por inflexibles cánones, osa apenas poner con mano tímida su nombre al pié de la tabla donde deposita inadvertidos tesoros de su genio creador.



CAPÍTULO II

Las colecciones de objetos artísticos desde la época de Carlos V.— Supera éste en riqueza pictórica á Enrique VIII de Inglaterra y á Francisco I de Francia.

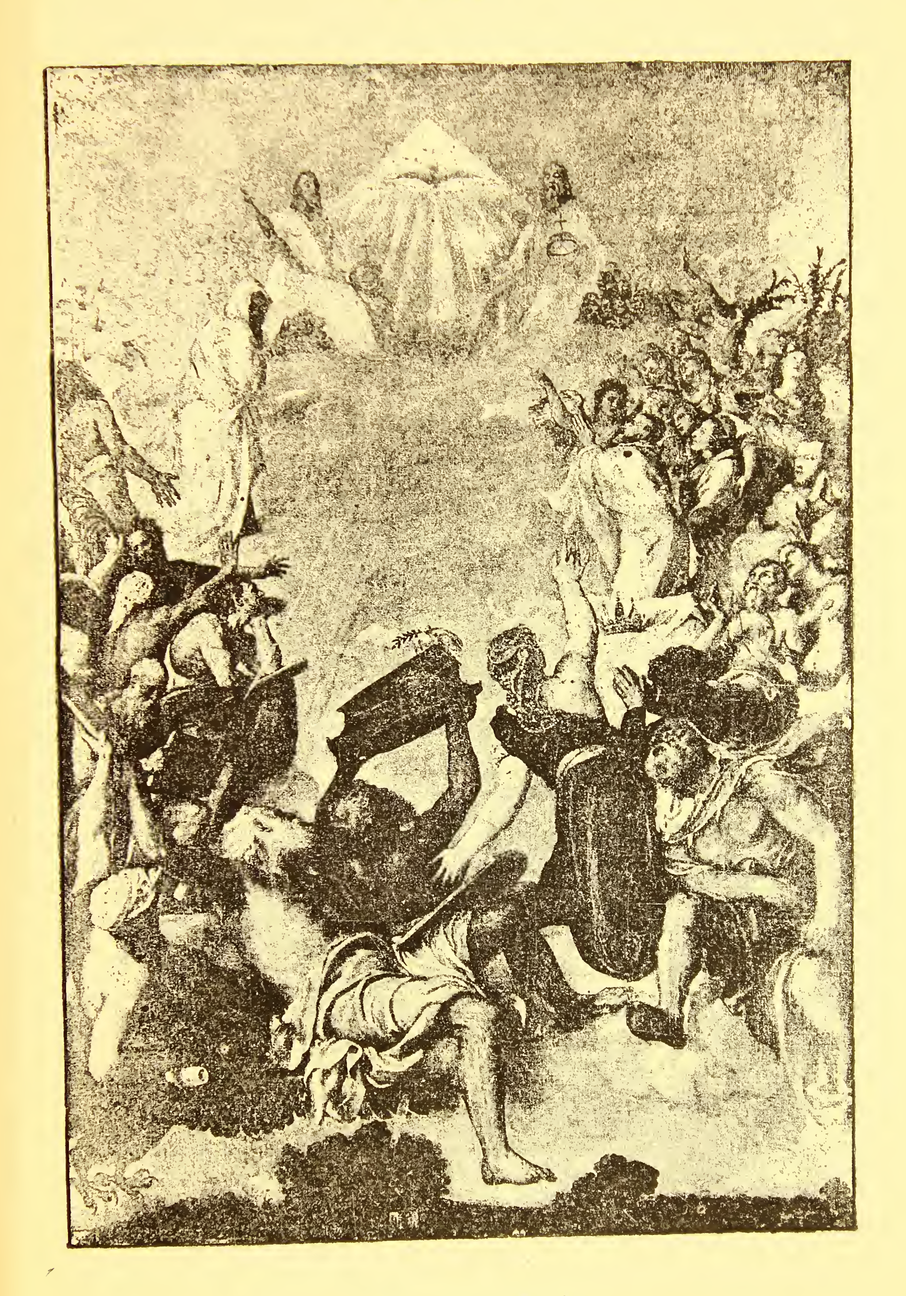
PERO todo cambia después de la muerte de la reina doña Juana, y causa verdadera maravilla el considerar cómo el amor á lo bello se comunica de repente á todos los allegados á la familia y corte del Emperador, á quien la suerte reserva el lauro de ser el más afortunado colector de objetos artísticos entre los monarcas de su tiempo. No otro impulso mueve al César á declararse protector del gran Vecellio de Cadora, colmándole de honores, haciéndose retratar por él tantas veces, encargándole tantas obras, permitiéndole asistir en su corte al par de los más calificados dignatarios y seguir con él y con su hijo, el príncipe D. Felipe, una nutrida correspondencia epis-

tolar (1). El mismo amor del arte hace que su hermano Fernando, rey de Romanos, ansíe el honor de ser retratado en Inspruck por el gran maestro veneciano, juntamente con su esposa María y sus siete hermosas hijas, *cielo di terrene deità*, como escribió después el Ridolfi, las cuales, cada vez que acudía el artista á retratarlas, le agasajaban con una joya ó una piedra preciosa. De ese mismo amor nace el anhelo con que la reina María de Hungría, hermana del César, escribe desde Bruselas al embajador de éste en Venecia, que le sirva de medianero con dicho pintor para que le envíe las varias obras que le tiene encomendadas (2); y el delicado celo con que D. Fernando de Gonzaga, aquel esclarecido y terrible general de Carlos en Italia que no tuvo escrúpulo de hacer matar á un Duque de Parma, al dar cuenta á la *Sacratísima Cesárea y Católica Majestad* del estado en que se hallan las obras encargadas á su predilecto escultor León Aretino (Leone Leoni), le describe minuciosamente y con gran sentido artístico el hermoso grupo en bronce *del César con el Furor encadenado á sus piés;* las dos bellísimas estatuas, también de bronce, del príncipe D. Felipe (Felipe II) y de doña María de Hungría, y otras obras de su reputado cincel que existen en la galería de Escultura de nuestro Museo del Prado. El deseo de imitar el amor al arte de su soberano, hace que el embajador Vargas suplique al inmortal autor del cuadro de la

(1) Además de las cartas de Tiziano á Carlos V, publicadas por Ridolfi y otros autores, existen no pocas inéditas. Una de ellas, interesante por más de un concepto, se conserva en el archivo de Simancas: Estado, legajo 1472, folio 1.º: en ella el pintor se queja al César de la falta de cumplimiento en que dejan sus ministros las gracias de pensiones otorgadas á él y á su hijo.

(2) Á 28 de agosto de 1553.—Archivo de Simancas: Estado, legajo 1496, folio 79.

TIZIANO



LA GLORIA

Gloria (1) que perpetúe en él su semblanza (2). Otros muchos ejemplares podríamos citar del cambio verificado en la opinión en sentido favorable á los artistas en la corte de Carlos V.

Ahora bien, procuremos formarnos una idea aproximada de la importancia del tesoro pictórico que reunió el César, diseminado y todo como debió quedar cuando él falleció en Yuste, por efecto de las grandes reformas que dejó sin concluir en los Alcázares de Madrid y Toledo y en las Casas de los bosques del Pardo y Valsain.

El emperador Carlos V, ensanchando y mejorando las obras que en el Alcázar de Madrid habían ejecutado sus predecesores, se propuso hacer de él una mansión suntuosa, más contento que en su corte de Toledo en esta del Manzanares desde que en ella había convalecido de unas pertinaces cuartanas. Su arquitecto Luís de Vega llevaba en él á cabo obras de estilo del *renacimiento*, elegantes y ricas, y hallábanse muy adelantadas cuando el César hizo su último viaje fuera de España, en 1543; mas no se terminaron, ni quedó el Alcázar habitable hasta después de venir á España Felipe II á recoger la herencia de su padre.

En el Alcázar de Toledo tampoco pudo residir el emperador, ni tener pinturas en los últimos años de su vida. No contento con la forma que tenía, ni con los suntuosos ornatos que en él habían costeado D. Alvaro de Luna y los Reyes Católicos, mandó reedificar su

(1) De la *Trinidad* le llamó su mismo autor, pero como le venimos tiempo há llamando de la *Gloria*, conservándole el nombre que tenía en el Escorial, de donde procede, con éste figura en nuestro catálogo del Museo bajo el núm. 462.

(2) Así expresamente se lo escribía el pintor al emperador en la carta antes citada que le dirigió desde Venecia á 10 de setiembre de 1554. — Archivo de Simancas: Estado, legajo 1472, folio 1.º

fachada, añadiéndole un gran vestíbulo, atrio con pórtico de columnas, y una suntuosa escalera principal; y estas obras aún continuaban cuando vino á España á sucederle su hijo Felipe II.

En el Pardo no debió tampoco reunir obras de arte el emperador en sus postreros días. Rústico albergue y pabellón de caza en tiempo de los Enriques III y IV, propúsose el César hacer de él una especie de casa-fuerte, y encomendó las obras de transformación al mismo Luís de Vega; pero estaban estas sin concluir cuando la abdicación de Carlos V, según se colige de la orden enviada desde Amberes por Felipe II al alcaide Antonio de Guzmán en 1558, que copia Llaguno en el tomo II de sus *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*.

Debe de consiguiente suponerse que los cuadros del patrimonio de Carlos V no llegaron nunca á figurar reunidos en ninguno de sus principales palacios.

Y sin embargo, es menester recordar lo que eran en su época las colecciones de los más grandes reyes. Sabemos lo que significaban las de Francisco I de Francia y Enrique VIII de Inglaterra, con ser tan fastuosos monarcas. De la colección de pinturas de la corona de Francia, reunida por el espléndido favorecedor de Leonardo de Vinci, nos consta que no excedía ni en número ni en calidad de las que hoy poseen muchos particulares aficionados á estas obras. El P. Dan, que describía en 1642 el *Tesoro de las maravillas de Fontainebleau*, nos habla sólo de 47 cuadros: todos, en verdad, selectos, en aquella fastuosa residencia que el abate Guilbert, repitiendo la ampulosa antonomasia de otros escritores, llamaba *la pequeña Roma*.

Acusa M. Frédéric Villot al P. Dan de inexacto y diminuto, pero este mismo distinguido crítico se abstiene de hacer subir ni aun á 100 cuadros toda la galería real de Francisco I, y hasta afirma que apenas

había recibido incremento cuando reinaba en Francia Luis XIII, y que al subir al trono Luís XIV no contenía 200 pinturas.

Pues la colección de Enrique VIII de Inglaterra, el generoso protector de Holbein, era tan exigua, dice el doctor Waagen (1), que aun incluyendo las miniaturas, sólo contenía 150 obras. El rey-emperador, de quien tántas anécdotas se cuentan que le acreditan de hombre de refinado gusto en las artes y singularmente apasionado por la pintura, era sin disputa (dice Stirling) (2) «el más magnífico en el esplendoroso grupo de todos los soberanos sus contemporáneos.» Todos sabemos su afición al lujo y al boato, que tánto escandalizó á los procuradores de sus ciudades, acostumbrados á la sencillez y moderación de los Reyes Católicos, y hasta qué punto reprodujo él en Castilla los exagerados dispendios y grandezas de los reinados de D. Juan II y de D. Enrique IV, y los frenéticos derroches de sus antecesores por parte de padre, los duques de Borgoña, Felipe el Bueno y Carlos el Temerario. Como protector de los artistas, su nombre no era menos reverenciado en Venecia que en Nuremberg, ni menos en Amberes que en Toledo.

No es posible calcular á punto fijo á qué número ascendían las pinturas que adornaban sus palacios y moradas en Gante, Bruselas, Malinas y Amberes; en las poblaciones de Italia donde tuvieron corte los Estados que poseyó D. Fernando el Católico; en las ciudades imperiales de aquella dilatada región dominada por la casa de Habsburgo, de quien cantó un poeta, aludiendo á su colosal engrandecimiento por los entronques más que por las conquistas:

---

(1) *Treasures of art in Great Britain*, t. I, cart. 2.ª

(2) *Annals of the artists of Spain*. t. I.

Bella gerant alii; tu, felix Austria, nube;
nam quæ Mars aliis, dat tibi regna Venus.

No se sabe siquiera cuáles de aquellos palacios estaban enriquecidos con verdaderas colecciones de cuadros. Lléganos hoy la noticia de lo que en España heredó, poco antes de abdicar, de su madre doña Juana, heredera á su vez, aunque insciente, de doña Isabel la Católica, en los palacios de Tordesillas, Medina del Campo, Toro, Arévalo, Segovia, Madrid; adquirímosla pocos años há de lo que juntó en la fortaleza de Simancas y en su retiro de Yuste; y unido esto á lo que se colige de otros documentos y memorias coetáneas, no parece ya aventurado conjeturar que subirían á muchos centenares las obras de pintura por él atesoradas. Sólo de su tía doña Margarita de Austria, la viuda del malogrado príncipe D. Juan, y después de Filiberto de Saboya, heredó Carlos V más de 100 pinturas, que aquella princesa, siendo gobernadora de Flandes, había inventariado en parte de su propio puño y letra (1) en los años 1516 y 1524: obras reunidas en sus palacios de Malinas y Amberes, juntamente con muchos peregrinos oratorios y cuadros de devoción que legó á la iglesia de Brou en Bresse, donde se halla el soberbio mausoleo de su segundo marido; y entre estas cien pinturas que heredó el César había producciones de los más afamados pintores de las escuelas neerlandesas, como Jan Van Eyck, el maestro Rogier (Vander Weyden), Jean Foucquet, Dirick (Thierry Bouts?), Jan Gossaert ó Mabeuge, Jacques de Barbary, Hans Memling, Jerónimo Bosch, y aquel mismo maestro Michiel, pintor

(1) Así lo hizo en efecto en 1516, en Malinas, siendo testigos el conde de Montrevel y monsieur de Montbaillon. Véase la interesante obra de M. Le Glay *Correspondance de l'Empereur Maximilien et de Marguerite d'Autriche.*

de doña Isabel la Católica, cuyo nombre vemos figurar en los inventarios formados á la muerte de la gran reina de Castilla. Si á esta ya respetable suma de obras de arte añadimos los 460 cuadros que dejó doña Isabel I al morir en 1504, los que dejó la reina doña Juana en 1555, no incluídos antes en los inventarios de su madre, y los 40 que, por no aparecer mencionados en los anteriores inventarios de Margarita de Austria, de doña Isabel y de doña Juana, pueden próximamente calcularse como acrecentamiento á aquel antiguo fondo, de entre los que quedaron á la muerte del emperador, resultará que Carlos V, sin contar las riquezas artísticas de sus palacios fuera de la Península como archiduque de Austria y emperador de Alemania, y rey de Nápoles y Sicilia, todavía, como rey privativo de España desde el año 1555, fué, aunque por pocos meses, dueño de más de 600 cuadros selectos: contingente capital de que no se tenía hasta ahora idea.

No hubo soberano á quien la suerte concediese más riquezas artísticas, ni tampoco que alcanzase de ellas posesión más precaria y efímera. Heredó Carlos las de su padre el archiduque Felipe el Hermoso en 1506; el usufructo y administración de las de sus abuelos maternos los Reyes Católicos por el testamento de don Fernando en 1516; las de su abuelo paterno el emperador Maximiliano I en 1519; las de la princesa Margarita de Austria en 1530; y sin embargo, sólo pocos meses antes de sus dos solemnes abdicaciones llegó á tener el pleno dominio de la parte principal de aquella ingente riqueza, porque siéndole de continuo disputados sus Estados de Alemania é Italia, pacíficamente sólo obtuvo lo de España (Castilla y Aragón), pero á medias, teniendo que compartirlo con su madre doña Juana, hasta que ésta falleció en 1555. Además, de los Estados de Italia no era ya dueño el emperador desde que en julio de 1554 los había cedido como dote á su

hijo D. Felipe, que se tituló entonces rey de Nápoles y de Inglaterra. De consiguiente, su gran caudal artístico sólo dura desde que entra en la plena posesión de los bienes de su madre doña Juana en abril de 1555, hasta que en octubre del propio año empieza á despojarse voluntariamente de la grandeza que agolpó sobre él la fortuna, cediendo en el mismo D. Felipe los Estados de Flandes y Brabante, y luégo, en enero de 1556, los reinos de España; y por último en su hermano don Fernando, también en 1566, el Imperio de Alemania.

El caudal artístico que personalmente disfrutaba el emperador antes de morir, quedó á cargo de Juanin Sterch y François Mengale, sus guardajoyas en Yuste, y del armero Peti Juan y su mujer María Escolastres en la fortaleza de Simancas. Los nombres de los dos guardajoyas aparecen escritos de diversos modos en los documentos de Simancas que hemos tenido á la vista. En unos se lee *Joanin Esterch* y *Fransué Mengale*, en otros *Joanin Sterch* y *Fransois Mengale*; en algunos finalmente se nombra al primero *Juanin Estich.* Sandoval, que estropea á maravilla todos los nombres extranjeros de los servidores de Carlos V en Yuste, escribe *Juani Esterch* y *Francein Ningali.*

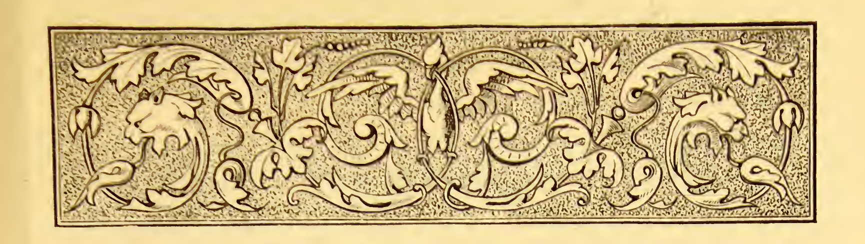
Peti Joan, antes de ser criado del emperador, lo fué de su madre la reina doña Juana, en Tordesillas. En un curioso manuscrito de la Biblioteca Nacional (1) existe la nómina de todas las personas que aquella reina tenía á su servicio; y entre ellas figura Peti Joan como antecesor de un cierto Diego Díaz, y con el oficio de *pellejero* de S. A.

Retiróse Carlos V al monasterio de Yuste, más que para hacer penitencia, á pasar con sosiego los postreros años de su vida, y á influir sin azarosas contrariedades en la política del mayor imperio que alumbraba

(1) R.—60.

el sol; y renunciando al recreo de aquellas pinturas profanas de su favorito Tiziano, que el pintor Jusepe Martínez dice habría tomado por divinas «*á no ser tan humanas ¡lástima grande para nuestra religión!*» llevóse allá consigo sólo unos cuantos cuadros de devoción, entre oratorios y tablas sueltas, y algunos retratos de reyes y príncipes, sus allegados, dejando en la fortaleza de Simancas otros de la propia índole: únicos de que tenemos hoy inventarios, como si el más grande de los monarcas del siglo del Renacimiento no hubiera poseído obras de otro carácter que el meramente religioso.





CAPÍTULO III

Cuadros que dejó el emperador en Yuste y Simancas.— Almonedas que de ellos se hicieron

PARA que nuestros lectores no carezcan del conocimiento de estos inventarios, aunque en parte los hayan dado á la estampa Gachard, Stirling, y de un modo muy descuidado nuestro D. Modesto Lafuente, los insertamos á continuación extractados.

Archivo de Simancas (1). *Cargo y data de los bienes que Juanin Sterch recibió, y estaban á cargo de los que S. M. I. dejó en el monasterio de Yuste.*— Hízose la entrega al referido Juanin Sterch en 12 de setiembre de 1558 ante el escribano Juan Rodríguez, y este inventario comprende exactamente los mismos cuadros que menciona luégo otro documento (2) titulado *Relación de lo que*

(1) Contadurías generales. Primera época. Legajo 1145.

(2) Número 1. Legajo 13. Descargos del emperador.

S. M. (Felipe II) mandó que se le aparte de la recámara que el emperador tenía en Yuste, etc.

Contiene estos artículos:

Un retrato de la emperatriz, guarnecido de plata y oro esmaltado, dentro de un cofrecillo de plata.

Tres retratos de la misma emperatriz, en pergamino, dentro de una bolsa de sirgo morada.

Dos presentaciones del ánima en el juicio: dentro de la misma bolsa.

Retrato de la duquesa de Parma, en una tablilla hendida: dentro de una bolsa de tafetán verde.

Retratos del rey de Francia (Francisco I) y su genealogía, en cinco hojas de un librillo de oro esmaltado de negro: dentro de una bolsa de terciopelo negro.

Retrato del emperador cuando mozo, engarzado en oro: dentro de la misma bolsa de terciopelo negro.

La Trinidad, en tela, de mano del Tiziano.

Pintura grande, en tabla, de Cristo que lleva la cruz, con Nuestra Señora, San Juan y la Verónica: hecha por maestre Miguel.

Cristo azotado, sobre piedra, de mano de Tiziano; y con él una imagen de Nuestra Señora, en tabla, de mano de maestre Miguel.

Nuestro Señor Jesucristo con la cruz acuestas, en tabla, de mano de maestre Miguel; y con él otra imagen de Nuestra Señora, en piedra, de mano de Tiziano.

Otra Nuestra Señora, en tabla, de mano de Tiziano.

Otra Nuestra Señora con Cristo en los brazos, en tela, del mismo Tiziano.

Nuestra Señora con Jesús en el brazo derecho: cerca de ella San José, dormido, con el codo en una mesa donde hay una rosa: y al otro lado Santa Isabel llevando de la mano á San Juan Bautista, todo desnudo: en un tablero de ébano que se abre como un espejo, con un anillo de plata para suspenderlo.

ANTONIO MORO



RETRATO DE LA REINA MARÍA DE INGLATERRA

Nuestra Señora con Jesús y San Juan niños, jugando uno con otro, y siete personas, hombres y mujeres, á uno y otro lado de la Virgen: en otro tablero pequeño de ébano.

Retratos del emperador y la emperatriz, en una sola tela: de mano de Tiziano.

Otro retrato del emperador, en tela, del mismo Tiziano.

Otro retrato de la emperatriz, en tela, también de Tiziano.

El Santísimo Sacramento sostenido por dos ángeles con incensarios en las manos: en tabla.

La Coronación de Nuestra Señora, en tabla.

Retrato de la reina de Inglaterra: en tabla: de mano de *Thomas* Moro (*sic* por Antonio Moro).

Retratos, en una tabla, de cuatro hijos é hijas de la reina de Bohemia.

Un díptico riquísimo, en cuya tabla principal está la Anunciación, y en cuya puerta se contienen, por la parte interior, la imagen de Nuestra Señora con Jesús en los brazos; en lo alto un medallón de camafeo guarnecido en oro con los retratos del emperador y de su hijo Felipe II, y en el contorno nueve medallas de oro con los retratos del mismo emperador, sus hijos y su nuera la reina de Inglaterra, varias veces repetidos; y por la parte exterior ó reverso, sobre el medallón mencionado, el retrato de la emperatriz, y sobre las nueve medallas, grabados representando diversas antiguallas.

Con todos estos objetos de pintura se quedó Felipe II por el precio de su tasación.

El inventario de los cuadros que tenía Carlos V en la fortaleza de Simancas comprende también *Imágenes en tabla y retratos* (1). «*Entrega que de los bienes de Si-*

(1) Contadurías generales. Primera época. Legajo 1545.

mancas hizo María Escolastres á Juanin y Fransois (sic) *á* 26 *de febrero de* 1561.»

Imágenes en tabla.—Un tríptico con la Ascensión de Nuestro Señor.

Otro tríptico con la Cena de Cristo y sus discípulos (del inventario de doña Juana).

Un díptico con historias de la Pasión, cuartelado por fuera de pardo y verde: sueltas las dos tablas.

Un tríptico con la quinta Angustia, y en las portezuelas San Juan y San Francisco: guarnecido de oro por dentro (del inventario de la reina doña Juana).

Nuestra Señora con Jesús, en tabla: muy vieja y sin guarnición.

Nuestra Señora con Jesús en brazos, y en lo alto Dios Padre: tabla vieja.

Un tríptico con doce figuras de santos, y entre ellos un fraile dominico con una paloma al oido y un ramo delante.

San Antonio ermitaño: en tabla pequeña.

Otra tablilla con la Verónica.

Un tríptico con la Crucifixión en el centro, bajo un vidrio quebrado, y en las puertas la Resurrección de Cristo y la de Lázaro (del inventario de la reina doña Juana).

Otra tabla en que está Santo Domingo.

Otro díptico á modo de media capilla en que están, á un lado la Santísima Trinidad, y al otro Santa Ana con la Virgen (del inventario de la reina doña Juana).

Otro díptico de tablas cuadradas en que se representa á un lado el misterio de Pentecostés, teniendo al otro tan sólo unas letras doradas (del inventario de la reina doña Juana).

La Adoración de los reyes: en tela de Indias.

Cuatro lienzos (*toquitas* dice el original) con la imagen de la Verónica; y otro más con Jesucristo, la Virgen y San Juan.

Un tríptico grande en que se representa el nacimiento de Jesús: en lo alto la Salutación, y en las puertas á San Juan Bautista y San Juan Evangelista: metido en una caja forrada de paño verde y pardo.

La Salutación, lienzo grande, de mano de Tiziano, con la divisa *plus ultra* en lo alto: algo maltratado.

RETRATOS.— Retrato de S. M., en tabla, armado en blanco y dorado, de mano de Tiziano.

Retrato de S. M., en lienzo, con capa y espada.

Otro retrato, en tela, de la reina de Romanos.

Tres retratos en tela, de hijos del rey de Romanos: dos hijas y un hijo.

Retratos en tela de dos niños del rey de Romanos.

Estos cuadros fueron entregados á los susodichos Sterch y Mengale, en virtud de una cédula del rey Felipe II, expedida en Toledo á 22 de noviembre de 1560, mandando á María Escolastres, viuda de Peti Joan, armero, que había tenido á su cargo los bienes muebles del emperador en la fortaleza de Simancas, que los entregase por el inventario que de ellos existía, hecho por el Licenciado Ortiz, alcalde del crimen de la Chancillería de Valladolid. En la entrega de los retratos, verificada por la Escolastres, hay una nota al pié que dice: «*Estos retratos en tela están maltratados del coger.*» El rey D. Felipe, sin embargo, los adquirió para sí, lo mismo que los otros cuadros incluídos en el capítulo de *Imágenes en tabla* (1).

Ya en estos inventarios se identifican, á pesar de lo diminuto de las descripciones y de la falta absoluta de medidas, algunos de los cuadros existentes en el Museo del Prado de Madrid, entre ellos el cuadro de *la*

(1) Así resulta del documento número 6, legajo 13 *(Descargos del emperador)*, bajo el epígrafe «*Las cossas que S. M. ha mandado se le entreguen de los bienes de Simancas.*»

Gloria, el *Ecce-Homo* y *la Dolorosa*, verdaderas joyas del pincel de Tiziano.

¿Y qué se hicieron los lienzos en que representó éste aquellas poesías *pseudo-divinas* de que nos hablaba el buen Jusepe Martínez? ¿Qué fué de otros muchos cuadros, *no devotos*, que el mismo Tiziano y otros pintores de nota habían ejecutado para el emperador? ¿Se vendieron estos cuadros á su muerte en pública almoneda? No hay noticia de semejante acto; al contrario, debe suponerse que lo que pintó, por ejemplo, Antonio Moro para el César en Flandes, allí quedó; y que los muchos cuadros de batallas y vistas de ciudades con que Juan Cornelio Vermeyen le decoró la Casa real del Pardo, allí permanecieron hasta que los devoró el incendio de 1604. Así, pues, el caudal artístico de Carlos V, aunque diseminado por muchas naciones y provincias, sin formar una gran colección única, no estaba reducido á los cuadros de Simancas y Yuste, sino que quedaba incluído en la renuncia hecha años atrás en favor de su hijo y de su hermano.

Aunque era práctica, y antigua por lo visto, sacar á la venta en pública subasta las pinturas, alhajas y demás bienes muebles de los reyes cuando éstos fallecían, para pagar con su producto las deudas y mandas declaradas en sus testamentos, debe advertirse que estas ventas solían mermar en muy pequeña parte el caudal artístico de la Corona, porque generalmente el príncipe sucesor, más noblemente avaro de obras de arte que de otras alhajas, retenía para sí, por el precio de tasación, todos los cuadros del rey difunto. Así debió suceder á la muerte de la Reina Católica, dado que al final del inventario de sus 460 cuadros sólo se anotan en partida de *data,* esto es, como enajenados, cuatro tablas y tres lienzos. Y esto mismo se verificó cuando se sacaron á la venta los cuadros y demás efectos muebles del emperador. Al tenor de lo dispuesto

en una de las cláusulas de su testamento, «*ante todas cosas* debían pagarse *las deudas y cargos, así de partidos como de quitaciones y salarios, acostamientos, tenencias y sueldos, descargos de servicios y otro cualquier género de deudas, cargos é intereses de cualquier cantidad y calidad* que resultase él obligado á satisfacer, *así en los reinos de Castilla y Aragón, como en sus señoríos de Flandes, tierras bajas y en cualesquier otras partes.*» Mandaba y era su voluntad que para este efecto todos los bienes que dejase á su muerte fuesen puestos y librados por sus herederos en manos de sus ejecutores testamentarios, para que sin dilación se pagasen las referidas deudas; pero quería y ordena-
«ba que las piedras preciosas, joyas de valor, tapice-
»ría rica y otras cosas que se hallasen en sus bienes
» muebles, en especial algunas *joyas é cosas amazinas*
»(*sic*), que hubiesen sido de sus abuelos y bisabue-
»los, viéndolas el príncipe D. Felipe, su hijo y here-
»dero, le fuesen dadas, y las pudiese tomar en pre-
»cio moderado, á arbitrio de los testamentarios, obli-
»gándose á poner en el plazo de dos años en manos
»de los mismos el valor en que fuesen apreciadas.»
—Y así exactamente se cumplió.—Los referidos Sterch y Mengale recibieron y tuvieron á su cargo todos los bienes muebles de la recámara del César, que les fueron entregados por orden de los testamentarios de S. M. I., y eran: primero, lo que el Emperador había dejado en Yuste (1); segundo, todo lo procedente del rey de Túnez, Muley-Hacem, á quien Carlos había restituído el trono, y en que entraban joyas, ropas, armas, gran cantidad de piedras preciosas, y soberbios arneses de gala y guerra: efectos que había tenido á su cargo Alonso de Herrera y estaban ahora

(1) Archivo de Simancas. Descargos del Emperador Carlos V. Legajo 11, documento núm. 23.

al de Alfonso de Baeza, quien por orden de Junio de 1559 los entregó al mencionado Sterch (1); tercero, todo lo del cargo del difunto Peti Juan, en Simancas, de que era depositaria su viuda María Escolastres (2); cuarto, lo que tenía en su poder Bartolomé Cornejo, guardajoyas de las infantas doña María, reina de Bohemia, y doña Juana princesa de Portugal, recibido por éstas en depósito de su padre el Emperador (3); quinto y último, lo que estaba en poder de Gil Sánchez de Bazán, guardajoyas del rey D. Felipe II, en que entraban soberbias vestiduras imperiales, coronas, cetro, espadas, etc., de Maximiliano y Carlos V, todo de inmenso valor (4).

Estos bienes mandaron los testamentarios vender en pública almoneda, por orden expedida en Valladolid en Agosto de 1559. El rey D. Felipe, usando de la facultad que se le reconocía en el testamento referido, y dando la misma prueba de cultura que probablemente habían dado su bisabuelo don Fernando el Católico y su padre Carlos V, compró para su servicio, y para el servicio de la casa del príncipe (Felipe III) y de la de D. Juan de Austria, todos los cuadros y algunas alhajas muy escogidas, sacrificando los demás objetos de valor al pago de los acreedores á la testamentaría. Prefirió los cuadros á multitud de joyas de inmensa estima, que hubieran dado gran realce á su corona á los ojos del vulgo; supo anteponer al fasto y la riqueza el culto severo del arte,

(1) Arch. de Sim. Contadurías generales, 1.ª época. Legajo 1145, documento folio 7.

(2) Arch. de Sim. Ibid, folio 3.º

(3) Arch. de Sim. Descargos del Emperador, Leg. 11, documento núm. 7.

(4) Arch. de Sim. Contadurías generales, 1.ª época. Legajo 1145, documento núm. 19, que abraza desde el pliego 328 hasta el 434.

y merced á este bien entendido cálculo, que imitaron después sus sucesores, vino al cabo de dos generaciones la riqueza artística de los reyes de España á ser la más cuantiosa y sorprendente del universo.

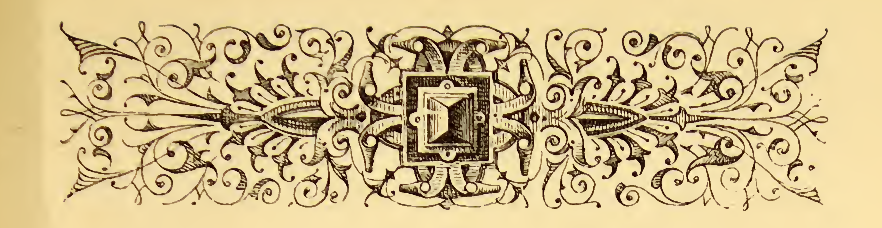
La almoneda se verificó primero en Valladolid, en el Colegio de San Gregorio: los cuadros no salieron á la venta en pública subasta porque Felipe II, usando del derecho de preferencia que le reconocía el testamento de su padre, mandó relación de lo que se había de apartar para él de la recámara del Emperador, y en esta relación se hallaban incluídas todas las pinturas. Con el producto de lo vendido en Valladolid, se acudió á Juan de Villasante, vecino de dicha villa, nombrado depositario y pagador de todas las libranzas tocantes á los descargos.—Después, en Madrid, ordenaron los testamentarios en Setiembre de 1562, que los demás bienes que estaban por vender, fuera de lo que el rey tomó para su servicio y para las casas del príncipe D. Felipe y de D. Juan de Austria, se vendiese y rematase en segunda almoneda, la cual se llevó á efecto en el convento de San Francisco y en el hospital de la Latina, siendo fiscal de ella Alonso González de la Rúa, caballero de Santiago, y secretario de los Descargos de S. M. Cesárea, Hernando Delgadillo.—Las ventas se hicieron con toda formalidad y regularidad, de lo que daba testimonio un libro titulado *Tasaciones, entregas y ventas de los bienes de S. M. I. que se vendieron en Valladolid y en el monasterio de San Francisco de Madrid*; y en Madrid, á 1.º de Abril de 1571, se expidió real cédula de finiquito á favor de los comisionados Joanin Sterch y François Mengale, dirigida á Domingo Izmendi, *Contador de resultas* de S. M. (1).

(1) Arch. de Sim. Descargos del Emperador. Leg. 11, documento número 23.—Contadurías generales, primera época. Leg. 1145, folios 17, 18 y 19, que abrazan 434 pliegos.

Aunque no entra de una manera directa en nuestro propósito reseñar la cuantía é importancia de las ventas que se llevaron á efecto en aquellas almonedas, atañe indirectamente á este asunto el hacer manifiesto el tesoro de arte suntuario—imaginería, joyería, orfebrería, esmaltación, cincelado, etc.—que Felipe II pospuso á la sobria majestad del arte pictórico, prefiriendo para su recreo y servicio, y el de su hijo y hermano natural, los cuadros á los magníficos paramentos y alhajas imperiales de Maximiliano I y de su padre el César invicto.—Vendiéronse, pues, á diferentes compradores (entre los cuales figuran el Comendador Luís Bocanegra, el licenciado Calderón, el flamenco Adrián de Malinas, Pedro de Alcocer, vecino de Sevilla; el portugués Justo Feyto, Doña Ana Félix, hija del conde de Olivares, D. Diego de Arbizu, vecino de Agreda, la condesa de Niebla; el licenciado Castro, del Consejo de Indias; un criado de Luís Quijada, en nombre de D. Juan de Austria; el mayordomo de éste, D. Fernando de Gamboa; el mayordomo de S. M., monsieur de la Sao; don Francisco Diente, residente en Corte, D. Francisco Orense Manrique, D. Adrián de Baldofrieq, capitán de la guardia de Felipe II, y el joyero toledano Alonso López), las soberbias vestiduras de ceremonia de Maximiliano I y Carlos V, sus coronas, sus cetros, su mundo imperial, sus capas imperiales, sus espadas, todas las piezas de aquellos riquísimos indumentos, los guantes, los zapatos, las medias calzas, los capillos con sus borlas, las estolas y manípulos, las túnicas y tunicelas, el pectoral, la cinta de oro, la maza de plata: objetos todos materialmente cuajados de pedrería, perlas, aljófar, diamantes, rubíes, esmeraldas, balajes, zafiros, etc. Y además se vendió la preciosa vajilla de los mismos emperadores, en que, á juzgar por la descripción minuciosa del inventario, debía haber piezas de gran valor artístico é histórico, uniéndose en ellas

á haber pertenecido á personajes como el duque Juan de Borgoña y Felipe el Hermoso, el ser obra de los más insignes orfebres del Renacimiento.

De los datos hasta ahora mencionados poca sustancia sacamos, en resumen, relativamente á los orígenes de la gran colección de cuadros de nuestro Museo del Prado. Los inventarios de doña Isabel la Católica y doña Juana, en su laconismo respecto de los autores y las dimensiones de las obras, y muchas veces respecto de los asuntos mismos, no nos suministran identidades que puedan utilizarse para los antiguos cuadros de procedencia desconocida. De los inventarios de Margarita de Austria, redactados con más pormenores y con cabal conocimiento de los autores, algo se deduce en verdad, pero no para los cuadros del Museo de Madrid (que, á la cuenta, la curiosa colección de aquella princesa, aunque legada á Carlos V, no llegó á venir á España), sino para ilustrar cuadros de museos extranjeros, como acontece, verbigracia, con la *National Gallery* de Londres, donde se encuentra hoy el célebre cuadro de *Harnoul le fin* de Jan Van Eyck, que don Diego de Cabrera regaló á la mencionada princesa y ésta catalogó en su palacio de Malinas. De los inventarios de Yuste y de Simancas algo importante se colige: con ellos identificamos unos seis ó siete cuadros de Tiziano y de Antonio Moro. Entremos ahora en otro terreno que nos brinda con más abundante cosecha.



CAPÍTULO IV

Cuadros de Felipe II en Madrid.—Buena suerte de este monarca en sus adquisiciones

El rey Felipe II, que siendo príncipe compartía ya con su padre Carlos V su admiración hacia el Tiziano, y que después, siendo rey, ensanchaba el círculo de sus predilecciones artísticas haciéndose en cierto modo ecléctico y convirtiéndose á la vez en Mecenas de Miguel Coxcyen, de Antonio Moro, de Sánchez Coello, de la noble Sofonisba Anguisola, del bergamasco Castello, de Rómulo Cincinato y Patricio Caxés, y de toda una legión de sobresalientes pintores italianos, atraídos por la fama de la gran fundación escurialense, fué quien dió el más decisivo impulso al cultivo del arte pictórico en España, y á la formación de regias pinacotecas. No que lucieran gran cosa en su Alcázar de Madrid sus cuadros, sin embargo de haber residido constantemente en él durante su larga permanencia en esta villa, que alternaba en el impor-

tante papel de corte con Valladolid y Toledo: porque aunque en la vasta fortaleza que dominaba al humilde Manzanares recibiese el austero monarca las solemnes embajadas de todos los soberanos de Europa, las visitas de muchos príncipes, las armas y banderas ganadas á sus enemigos por los vencedores de Lepanto y San Quintín, de Italia, Flandes y el Nuevo-Mundo, y en él trazase, juntamente con los planos de sus proyectos arquitectónicos, sus planes políticos, y urdiese aquellos misteriosos escarmientos que costaron la vida á Escobedo, la prisión á la princesa de Éboli, y á Antonio Pérez el tormento; Felipe II, sin embargo, no consiguió ver del todo terminadas las obras que allí dirigía por encargo suyo el arquitecto Gaspar de Vega; y á pesar de que su vivo deseo de engrandecer aquella morada le había llevado á hacer en ella plazas, jardines, parque y caballerizas, una soberbia galería en la fachada que miraba al río y varios magníficos salones, sus cuadros no llegaron á estar colgados en las principales regias estancias, sino custodiados en cierta manera en su Guardajoyas, en la Contaduría y en la llamada casa del Tesoro, fuera del Alcázar. Carecemos por desgracia de los inventarios de sus pinturas en los pocos palacios y casas de los Sitios Reales que consiguió en su largo reinado ver concluídos: ignoramos también si los 243 cuadros, entre tablas y lienzos, que habían llevado á Granada á la muerte de la Reina Católica, y por disposición del rey D. Fernando, el Vicario de Veas y el limosnero de la difunta reina, Pero García, permanecían allí ó habían sido repartidos en otros palacios, y cuál fué el destino de los otros cuadros de las reinas doña Isabel y doña Juana, hasta el completo de los 500 que próximamente hemos contado en sus inventarios. Tampoco sabemos si las dos tías del rey, doña Leonor y doña María, viuda aquella de Francisco I de Francia y ésta de Luís, rey de Bohemia y Hungría,

dejaron para Felipe II muchos ó pocos cuadros en España cuando fallecieron, la una en Talavera y la otra en Cigales, en aquel año 1558 tan fecundo en muertes de príncipes, que vió descender al sepulcro, juntamente con estas dos esclarecidas señoras, á la reina María de Inglaterra y al Emperador Carlos V. Y sin embargo, los cuadros del rey D. Felipe en Madrid, entre los cuales figuran muy pocos del antiguo tesoro de Yuste y de Simancas, que reservó el rey para sí, para su hermano D. Juan de Austria y para su hijo el príncipe heredero, formaban nada menos que una colección interesantísima, del todo independiente de las otras colecciones que sus pintores protegidos le improvisaron en la risueña Casa real del Pardo, su Fontainebleau, y en el austero Escorial, su Saint-Denis.

Única colección esta de Madrid que hasta ahora resulta inventariada en el archivo de Palacio, divídese en tres secciones principales en el voluminoso libro que lleva por título: «*Inventario real de los bienes hallados en el Guardajoyas del rey D. Felipe segundo, nuestro Señor, que santa gloria haya*,» tomo I. — Empezó á formarse este Inventario dos años después de muerto Felipe II, en 1600, habiendo sido nombrado tasador el acreditado pintor Juan Pantoja de la Cruz, y comprende 357 cuadros, repartidos, según queda ya indicado, entre las dos piezas de la Guardajoyas, la Contaduría y las cinco piezas de la casa del Tesoro, á excepción de un corto número de pinturas de devoción que tenía el rey en su aposento privado, en el Oratorio del cuarto bajo nuevo, y en la Sacristía (1).

Las pinturas que contiene se distribuyen de la manera siguiente:

(1) Arch. de Palacio. *Inventario real, etc.*

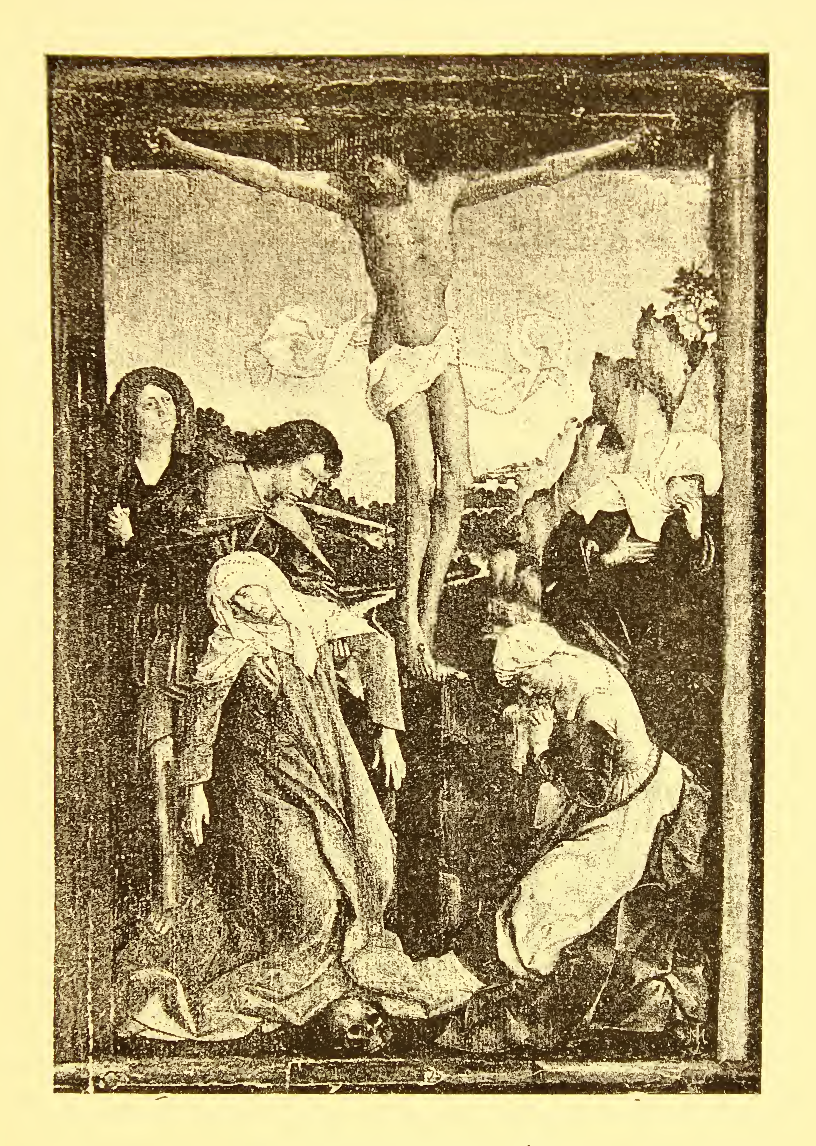
Pinturas de devoción, entre cuadros, oratorios y retablos	44
Retratos de iluminación	4
Pinturas colgadas en la Guardajoyas, casi todas retratos	93
Pinturas colgadas en la Contaduría, muchas de ellas retratos	26
Pinturas colgadas en la casa del Tesoro, retratos la mayor parte	66
Retratos que tenía en su poder, prestados, la Emperatriz viuda doña María	21
Pinturas de devoción que estaban en la Guardajoyas y de que no se halló cargo, entre ellas algunos retablos	10
Retratos y otras pinturas que asimismo se hallaron en la Guardajoyas y de que tampoco pareció cargo	25
Pinturas acrecentadas que no estaban cargadas, es decir, pinturas adquiridas posteriormente al último inventario de cargo, muchas de ellas de vistas topográficas, denominadas *descripciones*	68
TOTAL	357

Nos da razón este precioso documento de cuadros muy famosos del Tiziano, de Correggio, de Sánchez Coello, de Pantoja, del Bosch, de Vander Weyden (aunque malamente atribuída la pequeña tabla de *la Crucifixión* de éste, número 1817 del Museo de Madrid, á Alberto Durero) (1); nos descubre la procedencia de otras tablas peregrinas del mismo Museo del Prado, de autores desconocidos; nos habla de retratos de personajes que poseía Felipe II y que lastimosamente han desaparecido; nos encamina para poder identificar otras obras que se creían perdidas; y nos revela finalmente la existencia de algunos pintores neerlandeses que ejecutaron cuadros para nuestros reyes, y de los cuales no se tiene la menor noticia en el país de donde vinieron (2). Así este inventario como los anteriores describen gran número de tablas de asuntos religiosos, dípticos, trípticos, oratorios en suma, cuyas com-

(1) Podrá hallarlos el lector anotados bajo los correspondientes artículos en nuestro Catálogo del *Museo del Prado*.

(2) En este caso se encuentran Justo Tiel ó Tilens, de quien había cuadros en la colección de Felipe II. Otros varios pintores neerlandeses nos descubren luégo los inventarios de los reinados sucesivos.

R. VANDER WEYDEN



LA CRUCIFIXIÓN

posiciones giran todas por lo común dentro de un determinado ciclo de la historia sagrada ó legendaria; pero son estas tablas nuestra desesperación, porque presintiendo que se trata de obras de grande interés y belleza, de autores que sólo á la luz de la crítica moderna van saliendo del olvido, y que algunas de ellas están quizá patentes á nuestra vista en los salones del referido Museo de Madrid, nos hallamos en la imposibilidad casi absoluta de identificarlas, ya por haber cambiado de forma, ya por hallarse sus diversas partes separadas unas de otras y sin formar un todo, ya por ser diminutas ó erróneas sus descripciones, como hechas sin el propósito de servir de guía en épocas ulteriores á las investigaciones de los curiosos.

En esta colección de cuadros de Felipe II entran tal vez como parte mínima las pinturas adquiridas en la almoneda de los bienes muebles de Carlos V.—En el Archivo de Simancas y en las obras de los escritores de bellas artes que han historiado la fecunda vida del Tiziano, abundan memorias de los reiterados encargos que al gran maestro veneciano hacía nuestro monarca (1); el cual, como dejamos dicho, no por esto dejaba de fomentar otros genios, así italianos, como flamencos y españoles.

El primer documento de Simancas es una carta de Felipe II á Tiziano, fecha en Bruselas á 4 de Mayo de 1556, encabezada con el lisonjero vocativo de *Amado nuestro*, en que se congratula de que le tenga acabadas algunas pinturas y le pide le diga cuáles son, encargándole que se las remita *bien empacadas,* por conducto de su embajador Francisco de Vargas, á fin de que no se estropeen, como sucedió con el cuadro

(1) Arch. de Simancas. Estado. Legajos 1498, fol. 107; 650, fol. 121; 1323, fol. 262; 1323, fol. 271; 138, fol. 148; 1324, fol. 12; 1324, fol. 10; 1324, fol. 8.

de *Venus y Adonis*, que recibió daño en Bruselas *cuando lo descogieron para verle.*

El segundo documento es una minuta de carta del mismo D. Felipe II al conde de Luna, fecha en Bruselas á 20 de Enero de 1559, manifestándole que hacía más de un año le había remitido Tiziano un cuadro de *Cristo en el sepulcro*, acabado para él con gran cuidado y perfección, y no lo había recibido; por lo cual deseaba se averiguase su paradero y fuese severamente castigado el autor del extravío, si en éste había habido ruindad ó malicia.

Es el tercer documento una carta del Secretario García Hernández á S. M., fecha en Venecia á 3 de Agosto de 1559. Da cuenta al rey de que Tiziano está concluyendo los dos cuadros que le tenía encargados de *Diana* y *Calixto*, y de que le envía un segundo *Entierro de Cristo* con las figuras enteras (mayor que el otro que se había perdido), y también otro cuadro pequeño de una *Turca* ó *Persiana*, *hecho á su fantasía* (cuyo paradero ignoramos).

En el cuarto documento escribe el mismo García Hernández al rey desde Venecia, á 11 de Octubre de dicho año 1559, anunciándole la remesa de los cuadros de que habló en la carta anterior, y además la de un cuadro pequeño, *á manera de espejo*, que representa á *Cristo crucificado* (no existe en el Museo ni de él tenemos otra noticia). Añade que le ha comprometido á que le envíe también un cuadro que está pintando de la *Adoración de los Reyes* (es quizá el núm 484 de nuestro Museo), que todos van á ver á su estudio como una maravilla.

El quinto documento comprende partidas de lo que se debe hasta fin del año 1559 á varios servidores del rey que tienen sus gajes consignados sobre la Tesorería de S. M., y entre ellos figuran Antonio Moro, el Tiziano, y un pintor de quien no nos da noticia

Ceán Bermúdez, llamado Antonio Populer, el cual recibía mayor dotación aún que Antonio Moro.

En el sexto documento, carta de García Hernández (no se expresa á quién), fechada en Venecia á 20 de Noviembre de 1561, se anuncia que dentro de ocho días se enviará á S. M., por conducto del marqués de Pescara, el cuadro de *La Magdalena* (lastimosamente perdido), y que los otros cuadros que tiene encargados se remitirán á S. M. por el embajador de la Señoría cuando salga para su destino.

Igual anuncio hace directamente al rey el mismo Secretario García Hernández, y con la propia fecha, en el séptimo documento.

Finalmente, en el documento octavo, que es una carta autógrafa del mismo Hernández á S. M., fecha en Venecia á 12 de Diciembre del mismo año 1561, se participa la remesa de *La Magdalena*, entregada ya al marqués de Pescara.

Felipe II no profesaba un mezquino exclusivismo: lo mismo celebraba el ingenuo y fogoso naturalismo de Tiziano, que el detenido obrar de Miguel Coxcyen; no aplaudía menos la enérgica y apasionada expresión de las figuras del *gran Rogier*, que el encantador reposo de las composiciones de Memling, el Virgilio de la pintura neerlandesa; deleitábase con las concepciones ideales de la escuela de Colonia y con los encantadores ángeles de los Van Eyck, de Durero y de Gossaert, sin desdeñar los extravagantes caprichos de Peter Brueghel el viejo y de Jerónimo Bosch.

Los Países Bajos y señaladamente Bruselas y Lobaina, en solemnes ocasiones, se desprendieron en obsequio del monarca de algunas de sus más preciadas joyas artísticas, así como le agasajaba la hermosa Italia, siempre opulenta en genios, cediéndole para Madrid, para el Escorial, para el Pardo, los más sazonados frutos del arte meridional. —Al paso que decoraba el

rey D. Felipe con la fábula de *Júpiter y Antíope* (1) del Vecellio, y con los más admirables retratos que salieron del pincel de éste y de Antonio Moro, las salas de su palacio del Pardo (2) y las dependencias del Alcázar de Madrid, la buena suerte trasladaba á sus manos las dos preciosas tablas alegóricas (portezuelas de órgano á la sazón, cerradas una con otra), de pincel lastimosamente desconocido (3), que el egregio Federico de Solms había regalado al príncipe Juan de Ligne en la ciudad de Francfort sobre el Mein en 1547; Santa Gúdula, catedral de la augusta Bruselas, le hacía dueño del famoso retablo del *Tránsito de la Virgen* de Miguel Coxcyen (4); Gante le facilitaba el medio de que este su pintor reprodujese para la capilla del regio Alcázar matritense, la famosa *Adoración del Cordero* de los hermanos Van Eyck, joya de que con recelosa severidad negaba toda especie de copias.

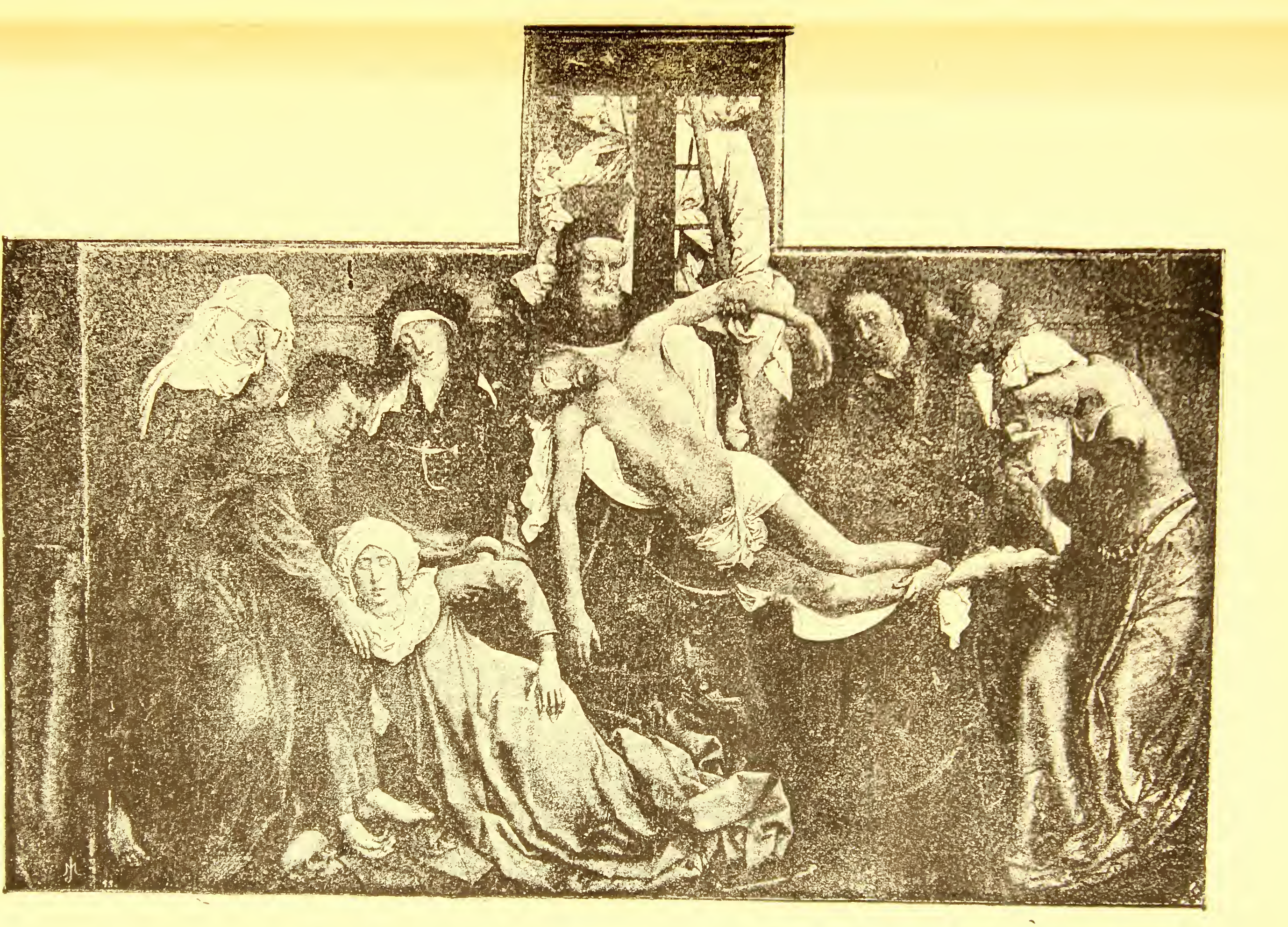
Fué Coxcyen pintor de Felipe II, para quien hizo muchas obras de consideración: entre ellas la copia referida del célebre retablo de los hermanos Van Eyck, que le valió 2,000 ducados, suma enorme para aquella época. Esta copia, remitida á Madrid, lució largos años en el altar principal de la capilla del Alcázar de los Felipes; y fué arrebatada á nuestra corona por el general Belliard cuando ocurrió la invasión francesa en España. Parte de ella se conserva en el museo de Berlín; otra parte en el de Munich, y una tercera parte decoraba la galería del rey de los Países-

(1) Vulgarmente denominada la *Venus del Pardo*, hoy existente en el Museo del Louvre.

(2) Así consta por la curiosa descripción que de la Casa Real del Pardo publicó Argote de Molina en su *Discurso sobre el libro de la montería del rey D. Alfonso Onceno*, en 1580.

(3) Números 1886 y 1887 de nuestro Catálogo del Museo del Prado.

(4) Número 1300 del mismo Catálogo.



R. Vander Weyden.—EL DESCENDIMIENTO

Bajos, Guillermo II, hasta que fué vendida en 1850 (1).

Lobaina, por último, consentía en satisfacer la generosa codicia de maravillas pictóricas que experimentaba el rey, haciéndole dueño, en 1556, por medio de la hábil negociadora reina viuda de Hungría, del retablo del *Descendimiento*, pintado por Rogier Vander Weyden, el viejo, para la cofradía de ballesteros, patrona de la capilla de *Nuestra Señora extramuros* de aquella ciudad, y además, de la copia que el mencionado Coxcyen ejecutaba para reemplazar al original (2); y mandándole en 1588, en reconocimiento al beneficio de cierta exención de tributos, la peregrina tabla de Juan Gossaert de *La Virgen acariciando al niño Jesús* (3).

Del curioso inventario de lo que se tomó para el servicio del rey D. Felipe III de la almoneda de los bienes libres de su padre y de la Reina doña Ana (4), resultan otras importantes adquisiciones que había he-

---

(1) Tomamos algunas de estas noticias del catálogo del museo de Amberes, artículo MICHEL VAN COXCYEN, LE JEUNE, conforme en un todo con la breve historia que de la referida copia trazó el Dr. Waagen en su catálogo del museo de Berlín: y las completamos con lo que de sí arrojan los documentos del Archivo de Palacio que tenemos á la vista.

(2) Número 1818 del Museo del Prado de Madrid.—En una extensa monografía de esta famosa obra, que escribimos para la publicación arqueológica titulada MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, tomo IV, cuaderno XXXV, hemos procurado demostrar, poniendo en consonancia los textos de Molanus, de Van Mander y de Argote de Molina, que el *Descendimiento* original de Vander Weyden es el que se conserva en el Escorial; que el número 1818 del museo del Prado es la copia que del mismo mandó sacar Doña María de Hungría al pintor Coxcyen; y que otro *Descendimiento*, número 2193 *a*, que procede del museo de la Trinidad, es probablemente una copia todavía mas antigua, debida al pincel de Vander Weyden el joven.

(3) Número 1385 del Catálogo citado.

(4) Archivo de Palacio, Felipe III. Casa. Leg. 16, carpeta número 42.

cho Felipe II. Así, por ejemplo, el conde de Barajas, don Francisco Zapata, Presidente del Consejo Real, le regaló un magnífico retablo de cuatro puertas, que se calificó en documentos oficiales de *buena pintura antigua de Flandes*, en que estaba representada la genealogía de Nuestra Señora, con la Sacra Familia en la tabla del centro. Ocupaba este políptico, abierto, un espacio de 5 varas y tres cuartas, y estaba colgado en la Sacristía de la Capilla Real del Alcázar. El escultor Pompeo Leoni, que tanto trabajaba para él en la grande obra de los sepulcros reales del Escorial, le presentó una bella imagen de *Cristo con la cruz á cuestas*, pintada en piedra, cuyo autor no se revela. Compró además en las testamentarías de D. Felipe de Guevara, de don Luís Manrique y del cardenal D. Gaspar de Quiroga, varios lienzos y tablas de diferentes asuntos de devoción, y en la almoneda de su hermano D. Juan de Austria un cuadro anónimo, en tabla, de las *Tentaciones de San Antonio,* que se describe en el inventario respectivo como muy semejante al de nuestro Museo, número 1523, de Joachim Patinir, procedente del Escorial, sin embargo de no corresponder en las dimensiones.

Respecto de la almoneda de los bienes de D. Juan de Austria, hay algo importante que advertir. Á la muerte del ilustre bastardo, ocurrida en 1578 siendo gobernador de Flandes, debió indudablemente hacerse en Madrid almoneda de sus bienes muebles, porque el Inventario real, formado ocho años después del fallecimiento de Felipe II, esto es, en 1606, aunque comenzado en 1600, menciona, como queda dicho, cuadros adquiridos en aquella almoneda. Ahora bien, el que recorre con algún detenimiento los interesantes papeles del archivo de Palacio incluídos bajo la carpeta de cargo de los bienes que dejó D. Juan de Austria y que estuvieron confiados al

GOSSAERT



LA VIRGEN CON JESÚS NIÑO

guardajoyas de Felipe III Hernando de Espejo (1), fácilmente tropezará con una «Real cédula de su majes»tad que haya gloria (el mencionado Felipe III), fir»mada de su mano y refrendada y tomada la razón por »Bernardo de Oviedo su Secretario y de los reales »descargos, fecha en 19 de Febrero de 1621 (de que »hizo presentación la señora doña Ana de Austria, »hija natural del vencedor de Lepanto), por la cual »mandó su majestad al dicho Hernando de Espejo que »diese y entregase á la dicha señora doña Ana de »Austria, y á doña María Cotrel, Varonesa de San »Martín, viuda de Conrado Piramus hermano del »señor D. Juan, como madre de D. Juan de Piramus »y doña Bárbara Blomberg sus hijos y del dicho Con»rado, nietos de madama Bárbara Blomberg, madre »del dicho Sr. D. Juan, ó á quienes sus poderes tuvie»sen, los bienes contenidos en una relación del dicho »Hernando de Espejo inserta en la dicha cédula, y los »demás que pareciese aver quedado del dicho Sr. don »Juan en qualquier manera, á cada una la cantidad »que hubiese de haber conforme á una Escritura de »transacción y concordia otorgada en la villa de Madrid »á 3 de Henero del dicho año de 1621, ante Juan de »Santillana, Escribaño, entre Fr. D. Enrique Enriquez »Obispo de Plasencia, en nombre y por virtud de po»der que para ello tuvo de la dicha señora doña Ana »de Austria de una parte, y de la otra la dicha doña »María Cotrel, de que presentó copia, y de las fian»zas que las susodichas dieron de lo que cada una »recibió y carta de pago de la dicha doña María Cotrel »y de Francisco de Villena y Francisco de Lapidana »Olarte, que tuvieron su poder, por haberles sustituído »el que tenía el dicho Obispo de Plasencia: otorgadas

(1) Felipe III. Casa. Leg. 17.

»en esta villa de Madrid á 16 de Abril de 1621 ante »Christoval Ferroche Escribano de S. M.» Del contexto de este documento se desprende: 1.º, que aunque á la muerte de don Juan de Austria se hiciese almoneda de sus bienes muebles, esta almoneda sin duda alguna no llegó á producir resultado, supuesto que en Enero de 1621 todavía los que se creían con mejor derecho á la herencia del Príncipe transigían acerca de la partición que había de hacerse de todos los bienes que aquel había dejado: 2.º, que si algo se vendió en dicha almoneda, como v. gr., el cuadro que para sí adquirió Felipe II, de lo vendido en aquella ocasión se formaría regularmente cargo para entregarlo en dinero á quien correspondiese, según la transacción y concordia estipulada por los mencionados herederos; 3.º, que la hija natural de D. Juan de Austria, doña Ana, habida en doña María de Mendoza, vivía aún en 1621, perseverando en la vida religiosa que había abrazado y continuando probablemente de abadesa en las Huelgas de Burgos; 4.º, que si bien don Juan de Austria tuvo un hermano de madre llamado *Conrado Píramus*, este Píramus no fué, como equivocadamente supusieron Méndez Silva y el P. Flórez, hijo natural de Carlos V, sino hijo legítimo de Bárbara Blombergh (así firmaba ella) y de Jerónimo Píramo Kegell, Comisario al servicio de S. M. C. en los Estados de Flandes, según dejó probado con varios documentos del archivo general de Simancas D. Modesto Lafuente; (1) 5.º, que según todas las probabilidades, la transacción y concordia entre doña Ana de Austria, la hija natural de don Juan de Austria, y doña María Cotrel, baronesa de San Martín, viuda de Conrado Píramus, hermano uterino del príncipe, se estimaría necesaria para diri-

(1) En un artículo de la *Revista española de ambos mundos*, tomo III, pág. 321 y siguientes.

mir la contienda que naturalmente habían de suscitar á la muerte del príncipe su hija natural y su madre Bárbara Blombergh, de la cual consta en papeles del referido archivo general que ya en 1595 reclamaba, *como madre y heredera* de D. Juan de Austria, *que le dieran los bienes que había dejado éste;* pues aunque en 1621, cuando se verificó la transacción, hacía ya bastantes años que madama Bárbara Blombergh era difunta, sin embargo, sus nietos D. Juan Píramus y Doña Bárbara ostentaban sus derechos y los de su padre Conrado Píramus, y en nombre de ellos reclamaba contra doña Ana de Austria la viuda María Cotrel, baronesa de San Martín.

Los príncipes reinantes y los más caracterizados personajes extranjeros agasajaban también al afortunado Felipe II enviándole objetos de un arte á que le reconocían tan aficionado. Créese que el gran duque de Toscana, Francisco de Médicis, muy devoto suyo, más célebre como padre de María de Médicis y como fundador de la selecta galería de Florencia, que como buen químico (1) y como hombre de gobierno, le regaló la hermosa tabla de Jorge Vasari, núm. 524 de nuestro Museo de Madrid, que representa á la *Virgen con Jesús niño y dos ángeles.* El cardenal de Montepulciano, Giovanni Riccio, nuncio de su Santidad Paulo III, le hizo, siendo aún príncipe (en 1539), un magnífico presente de doce bustos de Emperadores romanos, reproducidos en mármol, de antiguos originales (regalo que repitió luégo de 1566 á 1572 el Papa Pío V), juntamente con la preciosa estatua de bronce del *niño de la espina,* fundida por la antigua estatua griega del Capitolio, y tres soberbias mesas de mosáico; y con estos objetos una bella *pintura del milagro*

(1) Que era de lo que más se preciaba.

que hizo Jesucristo Nuestro Señor resucitando á la hija del Archisinagogo, esto es, del jefe ó príncipe de la Sinagoga, que así describe el documento de donde sacamos esta noticia (1) el asunto de *la resurrección de la hija de Jairo,* cuadro cuyo paradero se ignora, y cuyo autor calla la carta del cardenal al Secretario del rey, Gonzalo Pérez, fechada en 14 de Diciembre 1561.

El embajador de Venecia, Hieronimo Lippomano, estando en Madrid en Agosto del año 1587, se vió políticamente constreñido á regalar á Felipe II un buen cuadro de *San Jerónimo penitente,* del Tiziano (2), de que le costó no poca pena deshacerse. — La historia de este donativo forzoso, referida en unas cartas del embajador mismo á la Señoría de Venecia y á su hermano Paolo Lippomano, aunque destituída de verosimilitud, tiene cierto chiste. Cuenta en ellas el diplomático veneciano, astuto é interesable como muchos de su tiempo y de su tierra, que el rey, deseoso de agradar á la Serenísima República, le había dado para alojamiento la gran casa que habitaba la condesa de Uzeda, hermana del conde de Olivares, embajador de España en Roma; pero que las mujeres de la servidumbre de aquella Señora, y sus pajes y criados, despechados por tener que abandonar tan cómoda vivienda, la habían destrozado, desmantelado y pegado fuego, en términos de haberla dejado inhabitable. Pesarosa la condesa de aquellos desmanes, y temerosa del enojo del rey, había prometido poner remedio á todo; mas á él se le había hecho la insinuación de que no sería inoportuno que correspondiese á la buena voluntad de la condesa con algún regalo: por lo cual había hecho comprar para ella varias alhajas de

(1) Arch. de Simancas. Estado. Leg. 889, fól. 20.

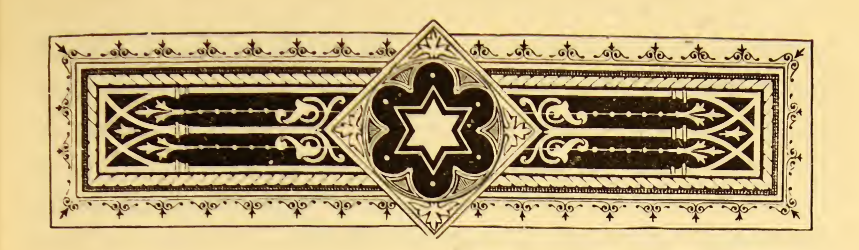
(2) Cuadro número 474 nuevo (830 del Catálogo antiguo) del Museo de Madrid.

plata, en que gastó muy buen dinero. Noticiosos los palaciegos del caso, se llamaron á la parte, y desde los más elevados funcionarios hasta los últimos servidores de la Casa Real, todos le pidieron albricias, que no tuvo más remedio que pagar. Por último, el rey mismo le mandó á pedir su aguinaldo, y sabedor por su favorito y semi-espía el Calabrés, de que tenía en su poder un bello cuadro de *San Jerónimo penitente*, su santo predilecto, le mandó á decir que le sería muy acepto si con él le agasajaba: recado que se había visto compelido á obedecer desprendiéndose de tan preciada obra (1).

Por otra carta del mismo embajador á su referido hermano Paolo desde Madrid, sabemos que el Tintoretto preparaba también para el rey de España el gran lienzo del *Paraíso* (núm. 428 del Museo), que luégo, sin que sepamos porqué, no vino á poder de nuestros reyes hasta que lo compró para Felipe IV en Venecia el pintor D. Diego Velázquez de Silva.

---

(1) Debemos la copia de las cartas textuales de Lippomano á la amistosa solicitud del Sr. Layard, Ministro de Inglaterra que fué en esta corte.



CAPÍTULO V

Colecciones del mismo rey en el Pardo y en el Escorial

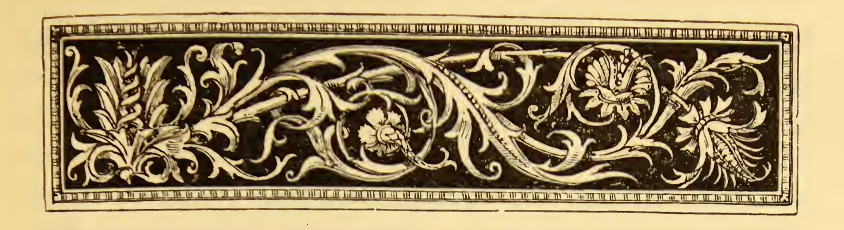
De colecciones de pinturas ó verdaderas pinacotecas pueden también calificarse las que formó el mismo monarca en el Pardo y en el Escorial. De la primera no hemos hallado inventario en el archivo de Palacio, pero nos da razón cabal de ella, según ya hemos dicho, Gonzalo Argote de Molina en su *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo*. Allí tenía reunidos el monarca, con obras tan insignes como la *Antiope* (1) de Tiziano y el *Descendimiento* de Vander Weyden, copiado por Coxcyen, ocho tablas humorís-

(1) Este hermoso lienzo era conocido en tiempo de Felipe III con el impropio y absurdo nombre de la *Venus Danæ*. Se halla actualmente en París, en el museo del Louvre, según dejamos ya indicado. Más adelante veremos cómo se desprendió de él Felipe IV.

ticas del Bosch, tres retratos de modelos fenomenales de Antonio Moro, dos tablas históricas que hoy serían muy estimadas, una de los festejos que le hicieron en Bins (Binche) al tomar posesión de los Estados de Flandes, al tenor de la descripción que consignó en su *Itinerario* Cristóbal Calvete de Estella, y otra de una cacería á que asistió el esclarecido duque Carlos de Borgoña, acompañado de la duquesa, sus damas y caballeros, vestidos todos de blanco, con extraños trajes y tocados;—la vista de Fontainebleau, casa de recreo de los reyes de Francia; otras vistas de las grandes islas y tierras de Zelandia, con sus villas, puertos, ríos, riberas y diques, con todo el mar que descubre el reino de Inglaterra, de mano del flamenco Antonio de las Viñas; cuarenta y siete retratos de príncipes, damas y personajes de las familias reales con quienes la casa de Austria-España tenía deudo ó vínculos de afecto, y retratos también de Antonio Moro y Tiziano, todos ellos de una misma medida y encajados en el friso dorado de una gran estancia llamada la *Sala Real*, ejecutados por los referidos Tiziano y Moro, por Sánchez Coello, por el maestro Lucas, pintor flamenco, y por otros insignes artistas extranjeros; y, por último, debajo de los referidos retratos, otros dos de un enano del rey, llamado Estanislao, cuatro perspectivas al temple de las villas de Valladolid y Madrid, y de las ciudades de Londres y Nápoles, y ocho tablas al óleo de las jornadas del Emperador Carlos V en Alemania, de mano del pintor flamenco Juan Cornelio Vermeyen conocido con el nombre de Barbalunga. Acompañaba á estos cuadros un bello decorado de perspectivas y estucos en los techos y paredes, trazadas algunas de aquellas por la hábil mano de un vidriero del rey llamado Pelegrín, consumado matemático y relojero.

No nos entretendremos en describir la riqueza pictórica que acumularon en el templo, monasterio y

palacio del Escorial los infinitos artistas de todas las naciones que para aquel gran monumento trabajaron. — Abundan los libros en que de ella se hace mérito, y no es nuestro propósito repetir especies ya generalizadas. Sólo añadiremos á las descripciones que han visto la luz pública, un dato que creemos permanece todavía ignorado, y es, que en el año 1587 se remitieron de Roma á Felipe II, para decorar sin duda la ilimitada extensión de aquellas paredes, multitud de retratos de Papas, Cardenales, Santos, Bienaventurados, Varones doctos, antiguos y modernos; Emperadores, paganos y cristianos; Reyes, Capitanes ilustres y artistas, cuyo número total, cuando estuvieran terminadas las efigies que aún no se le remitían, pero que se le ofrecía remitir si la elección de personajes era de su agrado, había de subir nada menos que á trescientos setenta y ocho. Consérvase en la Biblioteca escurialense la entretenida y erudita memoria que acompañó á aquel aluvión iconográfico, redactada por pluma anónima, no menos docta que la de algún consumado literato y arqueólogo del gran siglo de Arias Montano y Ambrosio de Morales, y lleva por título *Relacion de los quadros que se embian á la Magestad del Rey Don Philippo nuestro Señor, con la lista de los demás que se le han de embiar;* y contiene tal copia de noticias acerca de los monumentos tenidos á la vista y las fuentes históricas consultadas para obtener retratos auténticos de los personajes elegidos, que no vacilamos en recomendar su estudio y citar dicha *Relación* como un verdadero modelo de crítica iconológica y de profundo saber en humanidades y en antigüedades eclesiásticas.



CAPÍTULO VI

Pinacotecas de Felipe III. — Adquiere este rey la colección del conde de Mansfeld. — Decrece la colección de Madrid en beneficio de la del Pardo.

Así como para poder abarcar en su conjunto todas las adquisiciones de cuadros hechas por la corona durante el reinado de Felipe II, hemos tenido que acudir á los documentos y memorias de los años en que inauguró el suyo Felipe III, del mismo modo para averiguar la importancia de las colecciones de pinturas que llegó á poseer este monarca, nos sería menester examinar, además de los inventarios formados en el tiempo en que llevó una corona cuyo precio no conoció nunca, los que se redactaron para cargo y responsabilidad de los guardajoyas de su sucesor Felipe IV, en el mismo año de empuñar éste el cetro; pero habremos de contentarnos con lo único que te-

nemos.—Cuando los testamentarios de Felipe II concluyeron el prolijo *Inventario Real* de que hemos dado razón, el Rey Felipe III, por orden dirigida á su guardajoyas Hernando de Espejo, en 1608, mandó hacer almoneda de los cuadros de su padre colgados en la Casa del Tesoro, únicos que no se había reservado para sí, pues todos los otros que estaban en la Guardajoyas y en la Contaduría, y los que decoraban el aposento privado de aquél, la Capilla y la Sacristía, los retuvo y compró *para su uso y servicio,* como se decía entonces. Pero fueron pocas las pinturas que se vendieron, y entre éstas sólo cuadros de devoción.

La almoneda se llevó á cabo en Madrid en el convento de *Doña María de Aragón.*—El conde de Villamediana compró por 450 reales una tabla del *Descendimiento* con seis figuras, Cristo difunto, Nuestra Señora, San Juan, la Magdalena, Nicodemus y Joseph de Arimatea; con moldura de nogal, cortina de red de oro, una varilla de plata y 8 sortijuelas con su cadenilla, botón y garabato, y chapas, todo de plata: metida en una caja de madera forrada por dentro de raso amarillo y por fuera de cuero negro: tasada en 100 reales.

El marqués de Velada compró por 12 ducados un oratorio en tabla, en que estaban representados á un lado la Virgen con Jesús niño en los brazos, y en el otro el duque Carlos de Borgoña, puesto de rodillas; con molduras doradas y un letrero á la redonda: de media vara de alto y dos tercias de ancho, con sus bisagras, cadenilla y garabato de plata.

Doña Ana de Leyva compró por 33 reales una Nuestra Señora con el niño Jesús en los brazos y dos ángeles, uno de los cuales tenía la cruz y otro la corona de espinas: con su guarnición de plata: tasada en 2 ducados.

Los herederos de Pedro Alvarez, acreedor, se que-

daron por 12 ducados con un retablo de una sexma de altura, formado á manera de torre, con ocho portezuelas que cerraban de dos en dos y encajaban unas en otras, con historias de devoción de la vida de Cristo y de Nuestra Señora: al óleo sobre fondo de oro.

Á los mismos herederos se entregó por 100 reales una tabla del Bosch que representaba las tentaciones de San Antonio, con lejos y paisajes: de tres cuartas de largo y media vara de alto.

Un tal Gonzalo Rodríguez compró por 35 ducados (valor de su tasación) una tabla al óleo, de buena mano, con la Santa Faz: con molduras doradas y labradas sobre negro, de siete dozavos de altura por cinco dozavos y medio de ancho; y con guarnición de plata dorada y cincelada, de lazos y óvalos. Sólo la plata de esta alhaja pesaba 4 marcos, 7 onzas y 4 ochavas! (1).

De manera que, corriendo ya el año 1617, en el cargo que se le hacía al mencionado Hernando de Espejo de las pinturas existentes en el Alcázar de Madrid y edificios anejos, resultaban próximamente los mismos cuadros que habían figurado en el precitado Inventario Real de 1600 á 1607. Las diferencias eran insignificantes, pues al paso que, según aquel autorizado y solemne documento, había dejado Felipe II en su principal palacio 357 cuadros, ahora el cargo hecho á Hernando de Espejo arrojaba tan sólo 336 pinturas de la propiedad de Felipe III en el mismo edificio. Es muy probable que desde el año 1617 hasta el de 1621 en que falleció, aumentara allí su tesoro artístico: en efecto, una *Relación de pinturas que quedan en este año de 1621 en la Guardajoyas por cuenta de Hernando de Espejo, no entregadas á D. Juan Pacheco*, guardajoyas

(1) Archivo de Palacio, *Felipe III*, *Casa*. *Leg. 16 Documento núm. 42*.

de Felipe IV (1), incluye muchos retratos de Bartolomé González, de Santiago Morán y de Antonio Rizi, que no figuraban en los inventarios de 1617; y al propio tiempo, cuando á la muerte de Felipe III se dispone el dormitorio del infante D. Carlos en la pieza que ocupaba el antiguo Oratorio del rey, advertimos que se sacan de allí muchos cuadros que no estaban inventariados entre las pinturas de devoción del expresado Oratorio en 1617, las cuales no pasaban de 28, y procedían todas de los bienes de Felipe II y de su última mujer la reina doña Ana. Los cuadros que de allí se sacaron, muerto Felipe III, llegaban á 44: algunos entran en el número de los 28 referidos, pero no la mayor parte; y de ellos tres son regalos hechos al rey por el Correo mayor de S. M., y por su hermana la infanta doña Isabel Clara Eugenia, que se los envió de Flandes (2).

En este breve inventario de 44 pinturas suena por primera vez el nombre de Bassan, como autor de los cuadros pintados en piedra negra que representaban á *Cristo arrojando á los mercaderes del templo*, y al mismo *Salvador con la Cruz á cuestas*, cuya desaparición no nos explicamos, porque no constan como vendidos.

Últimamente, deben también acrecentarse á las 336 pinturas colocadas en tiempo de Felipe III en el Alcázar de Madrid y edificios anejos, varios retratos que ejecutó Pedro Antonio Vidal (pintor de quien no teníamos noticia) y le fueron pagados en 1617 por Her-

---

(1) Arch. de Pal., Felipe III. Casa. Leg. 17.

(2) Arch. de Pal., Felipe III. Casa. Leg. cit.; aunque el documento, por referirse al año 1623, debiera estar en los legajos de la Real Casa de Felipe IV. Su epígrafe es: *Cargo de las cosas que Juan Gomez de Mora entregó á Antonio Alberto y Alonso Gutierrez de Grimaldo, de los que tenia en el oratorio del rey nuestro señor (q. e. e. g.) y se quitaron para dormir en él el Sermo. Infante D. Carlos*. Su fecha, á 4 de Noviembre de 1623.

nando de Espejo, de orden del rey (1); por lo que, sumadas todas estas partidas de aumento, puede racionalmente conjeturarse que el número de pinturas que dejó Felipe III en la corte, lejos de bajar, superó al de las que quedaron á la muerte de su padre Felipe II.

Hoy que por un retrato de Raimundo de Madrazo ó de León Bonnat se dan en París veinte ó veinticinco mil francos, no deja de ser curioso el ver lo que se le daba por sus obras á un pintor de quien se valía nada menos que el rey Felipe III. Del documento que acabamos de citar, resulta: que se pagaron al referido Pedro Antonio Vidal, *1500 reales por un retrato de S. M. armado, con armas negras y un baston en la mano derecha, la izquierda en la espada y á los piés un globo, todo al natural, guarnecido con moldura de palo santo negro;* — *600 reales por haber aderezado el retablo que está en el altar de la Capilla Real del alcázar de Madrid* (copia de la famosa *Adoración del Cordero* de Gante, ejecutada por Miguel Coxcyen, según dejamos arriba indicado) *que estaba en muchas partes saltadas las colores, y en otras sucias y malparadas; y le aderezó todo por dentro y fuera* (¡bueno quedaría el retablo!). — *880 reales por un retrato original del rey nuestro señor siendo príncipe, armado, con armas grabadas moradas* (sic); *la una mano en la espada y la otra en el baston, con una celada y sus manoplas en el suelo; que dicho retrato, segun dicho es, entregó el dicho Hernando de Espejo á quien le mandó S. M. para llevarle á Francia.... y por esta razon no se le ha de hacer cargo dél;—y 770 reales por un retrato original de Victorio, príncipe de Sabo-*

(1) Arch. de Pal., Felipe III. Casa. Leg. 17. Documento malamente incluído bajo una carpeta de *Cargo de los bienes del señor D. Juan de Austria* que estuvieron en poder del referido Hernando de Espejo.

ya, sobrino de S. M., de medio cuerpo, armado, con armas grabadas, con su bufete, y encima dél una celada con sus manoplas, y la mano en la espada.

Es cuánto hemos podido hallar relativamente al Alcázar-Palacio de Madrid durante el reinado de Felipe III.

Gran realce habría podido dar á esta colección con las muchas obras de pintura procedentes de la galería del conde de Mansfeld, que sospechamos vino entera á Madrid desde Flandes, en 1608, trayendo al tesoro artístico de nuestros Felipes un incremento en tablas, lienzos, estatuas y bustos, de mármol y de bronce, de que no se tenía la menor idea, y del cual, sin embargo, subsisten breves pero significativas memorias en el archivo de Palacio (1).

Son estas memorias varias *partidas de abonos hechos á personas que dispusieron el aderezo y otras obras en las pinturas que vinieron de Flandes, y otras que habia acá* (año de 1608), *la mayor parte de las cuales se pusieron en el Palacio del Pardo;* en relación con un documento (2) que contiene el inventario de 135 obras de escultura, de mármol y bronce, que creemos estuvieron en el Palacio de Madrid desde el referido año 1608 á cargo de Hernando de Espejo, Comendador de Torres y Cañamares, caballero de Santiago, Guardajoyas del rey Felipe III. — Del cotejo de ambos papeles se deduce que estas 135 piezas de escultura eran las mismas que en el referido año de 1608 vinieron á Madrid, según parece declararlo la siguiente partida de abonos: «408 reales á Mateo Martín por sí y otras 15 personas, trabajadores, que descargaron en Palacio los 17 carros en que vinieron las cajas con las estatuas de mármol y bronce que traje-

(1) Felipe III. Casa. Leg. 17.
(2) Leg. 16, núm. 42.

ron de Flandes, y por meter algunas de ellas en las bóvedas de dicho Palacio y otras ponerlas en los patios dél, como parece por la carta de pago que otorgó ante Francisco Hidalgo, escribano, en 8 de Abril del dicho año (1608).»—Que estos objetos artísticos traídos de Flandes en 1608 habían pertenecido al conde de Mansfeld (probablemente á Pedro Ernesto, el amigo de Carlos V, siempre fiel á la causa del Imperio, que falleció en 1604, y no á su hijo Ernesto que se declaró enemigo de la casa de Austria abrazando el partido de la Reforma en 1610), lo declara esta expresiva nota, puesta al pié de una lista de nueve cuadros que se enviaron al Pardo en 1609, á acompañar á los otros de su misma procedencia: «*Todos los de hasta aquí son de los que vinieron de Flandes del Conde de* MAXFET (sic) (1).»

Pero Felipe III, monarca de ideas limitadas, dominado por su favorito el duque de Lerma, sólo tomaba con entusiasmo las prácticas de devoción, las cacerías y pasatiempos, y la observancia de la ridícula etiqueta de la corte (2), y cuidó poco de completar en el regio Alcázar del Manzanares, después que vió en él levantada la fachada principal, la obra comenzada por sus predecesores. Puesta la mira exclusivamente en reparar, á fuer de rey cazador, la casa de montería del Pardo, medio consumida por un voraz incendio en 1604, y en complacer á su privado llevando violentamente la corte á Valladolid, empeñándose, por favorecerle, en gastos muy superiores á los recursos de

(1) Leg. 17: «Pinturas que se llevan al Pardo de más de las que están allá.—En 2 de Octubre de 1609.»

(2) En las *Relaciones* de D. Luís Cabrera de Córdoba y en el excelente trabajo sobre la *Casa de Austria* de D. Antonio Cánovas del Castillo, se halla trazado de mano maestra el retrato moral de este rey.

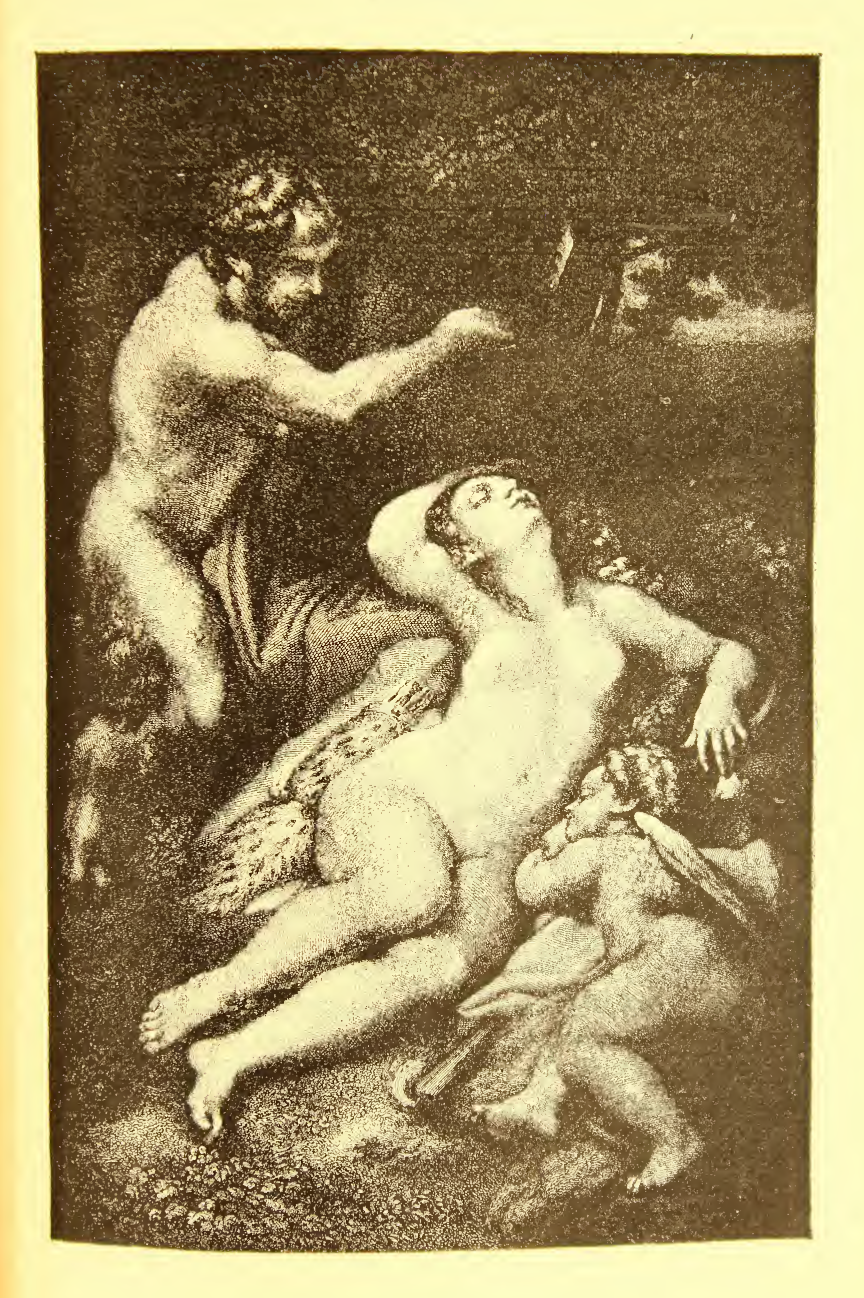
su desustanciado tesoro, se contentó con diseminar unas cuantas estatuas de las que recibía de Flandes por las bóvedas y patios del referido Alcázar, y reservó para el Pardo multitud de obras clásicas italianas, flamencas, antiguas y modernas, y toda la galería de cuadros del conde de Mansfeld; y para Valladolid gran número de obras importantes de maestros de primera línea, tales como Tiziano, Pablo Veronés, Rubens, Andrea del Sarto, el Bassano, Sánchez Coello, Antonio Moro, Bartolomé Carducci, Pantoja de la Cruz, y otros no menos acreditados.

De esta suerte, la Casa del Pardo, que durante el reinado de Felipe II apenas contenía 90 pinturas entre los retratos adheridos al friso de su Sala Real y los otros cuadros que enumeró el diligente Argote de Molina, los cuales servirían acaso tan sólo para que triunfase sin rival la soberbia *Antíope* de Tiziano; reinando Felipe III, reedificada por Francisco de Mora, que aumentó considerablemente sus luces duplicando sus ventanas en las dos fachadas de norte y mediodía, llegó á reunir una colección de 355 pinturas, inclusos en ellas algunos de los cuadros que la decoraban antes del incendio de 1604, en el cual perecieron todos los retratos de la galería alta del Rey, y 17 lienzos flamencos en el corredor del Sol.

Brillaban en esta colección: el *Carlos V á caballo* en la batalla de Mühlberg, de Tiziano (1); el cuadro alegórico del mismo pintor de *Felipe II ofreciendo al cielo á su hijo don Fernando* (2); la *Antíope* (3) ya mencionada; el famoso oratorio (tríptico) del Bosch *Omnis caro fœnum,* que está en el Escorial (4); *La Fe,* del

(1) Cuadro núm. 457 del Museo de Madrid.
(2) Cuadro núm. 470.
(3) Núm. 468 del museo del Louvre.
(4) Núm. 378 de aquella colección.

TIZIANO



JÚPITER Y ANTÍOPE

Tiziano (1); *La Caridad*, tabla de autor germano, que atribuímos á Georg Penz (2), procedente de la colección de Mansfeld; los dos retratos del *enano Estanislao*, truhán del rey Felipe II, pintados por Tiziano (3); *la niña encrespada*, de Antonio Moro, y *la barbuda de Peñaranda* del propio autor (4); 35 retratos de Pantoja que decoraban la nueva SALA DE RETRATOS, y otros dos de bufones de Felipe III y doña Margarita, llamados *Bonamic* y *D. Antonio*, con el perro *Baylan (sic*, por *Vaillant)*, del mismo pintor; una célebre tabla del Bosch llamada de *las Justicias;* siete lienzos al temple en la SALA DEL SARAO DE LA REINA, representando las famosas fiestas que en la ciudad de Bins *(Binche)* hicieron á Felipe II, siendo príncipe, su tía la reina doña María y los Estados de Flandes, en 1549, donde después de costosos regocijos, banquetes, saraos y torneos, se remedaron los caprichosos sucesos y aventuras de los libros de caballerías, encantando la vista de los espectadores con apariciones, tempestades, fechorías de nigrománticos y proezas de paladines esforzados,—el *Castillo tenebroso*, la *Isla venturosa*, la *Reyna fadada*, el encantador *Novabroch*, etc.,—y en que figuró el príncipe D. Felipe disfrazado de *Beltenebros*: «*fiestas,* dice Clemencin, *que no han tenido semejante en los siglos modernos.*» Estos lienzos eran también procedentes de la colección de Mansfeld.—Lucían además allí otros siete lienzos del Bassano que representaban, seis de ellos, *pasajes de la vida de Cristo*, y el séptimo la fábula de *Orfeo;* en la CAPILLA DEL REY, EN LO ALTO, la copia del retablo del DESCENDIMIENTO de Rogier Vander Weyden,

---

(1) Núm. 476 del Museo del Prado, donde figura con otro título.

(2) Núm. 1530 del mismo Museo.

(3) Hoy perdidos.

(4) Perdidos también.

ejecutada por Coxcyen (1); y en el ORATORIO DEL REY EN LA GALERÍA BAJA, el retablo del *Ecce-Homo y la Dolorosa* de Tiziano (2), en que volvían á estar juntos los dos cuadros del Vecellio que Carlos V en Yuste había divorciado para acoplarlos con otros dos del maestro Michiel.

Dominaban en aquella colección del Pardo los retratos y las escenas de montería y boscajes.—De retratos, sin contar los clásicos de Tiziano, ya citados, hallamos en el respectivo inventario (3): dos de soldados de la guardia del rey, acaso dos truhanes, uno tudesco, y otro español llamado *Rollizo*, en el ZAGUÁN. Parece desprenderse de una partida del documento titulado *Partidas de abonos,* etc., que dejamos arriba citado (4), que uno de estos soldados, acaso el llamado *Rollizo*, era archero de la guardia del Archi-duque Alberto, á quien retrató por orden del rey Francisco López, pintor aventajado de Felipe III, del cual dice Ceán que «pintó al fresco en el mismo palacio del Pardo, en la pieza de vestirse el rey, *algunas victorias de Carlos V, con buenas formas, elegante dibujo y agraciado colorido.*»

Hallamos además 16 retratos de personajes de la casa de Austria, de medio cuerpo y todos de un tamaño, colocados junto á la cornisa en la SALA DONDE SE ABRE (sic) PARA S. M., y pintados en la misma Casa del Pardo expresamente para esta sala; varios retratos, en una tabla, de príncipes de la casa de Borgoña; los 35 retratos de Pantoja ya reseñados entre las obras más notables; 6 retratos de la casa de Austria en la

(1) Núm. 1818 del Museo.

(2) Núms. 467 y 468 del mismo Museo.

(3) Arch. de Palacio. Felipe III. Casa. Leg. 17., años de 1614-1617. «Hernando de Espejo, Guardajoyas de S. M.: Inventario »y cargo de las pinturas y demás cosas que están en la Real »Casa del Pardo en poder de Xaques Lemuch, su conserje.»

(4) Felipe III. Casa. Leg. 17.

Galería del Mediodía; los dos retratos de bufones de Pantoja, igualmente mencionados; otros retratos de personajes que formaban la descendencia del conde de Mansfeld, en la Sala del Sarao de la Reina; 36 retratos de medio cuerpo en el Corredor del Cierzo, de personas de las casas reales de Francia y Flandes, también de la colección de Mansfeld; 12 retratos más de la propia colección en el Zaguán de la puerta del campo, de príncipes y capitanes ilustres, y del mismo conde de Mansfeld, todos de medio cuerpo; y por último, otros 11 retratos de las casas de Austria y Francia, pintados por Bartolomé González.—Los lienzos de montería, que eran muchísimos, estaban repartidos por los corredores y galerías, y había algunos que reproducían ricos tapices de Flandes en los cuales se representaba la llamada *gran caza* del Emperador con el duque de Sajonia. Casi todos eran de la colección del conde de Mansfeld.

Esta colección debió llegar á España bastante averiada, porque entre las partidas de abonos hechos á las personas que cuidaron de su *aderezo* y demás obras necesarias para colocar sus pinturas en el Pardo, hay no pocas de cantidades satisfechas á pintores, como Francisco Carbajal, Fabricio Castello y Julio César Semin, que las repararon; á aserradores y carpinteros que para ellas hicieron bastidores; y á *escultores (sic,* más bien tallistas) y doradores, como Juan Muñoz y Lorenzo de Bianca, que les pusieron marcos nuevos por venir los antiguos medio deshechos.—El edificio destinado á recibir estas y las demás obras de arte que hemos reseñado, no era ya la humilde casa de montería de Enrique III, la cual sólo brindaba, como principales deleites, con el espectáculo de los jabalíes, gamos y liebres que se veían correr por el bosque desde las angostas ventanas, ó con el de las águilas y garzas, cuyo vuelo podía atajar la flecha disparada

desde sus saeteras; la Casa Real del Pardo era nada menos que un elegante palacio con espaciosas y cómodas habitaciones y galerías artísticamente decoradas, en cuyas paredes habían vaciado toda la vena de su ingenio, no muy fecundo por desgracia, aquellos artistas que representaban la fria transición del idealismo neopagano del Renacimiento, ó del naturalismo clásico veneciano, al realismo del siglo XVII. Allí había ejecutado un cierto Michael Angel (1) (no el Buonarotti por cierto) las *bodas de Psiquis y Cupido*, en la pieza de la antecámara del rey; Francisco Granero (2), copió la famosa tabla de *las Justicias* de Jerónimo Bosch; Alejandro Semin y Julio César Semin, su hijo, pintaron al fresco y doraron aquella misma antecámara; el joven Juan de Sotto, discípulo de Bartolomé Carducci, pintó al fresco y doró los estucos del tocador de la Infanta; Jerónimo de Mora pintó al fresco la bóveda de la escalera del cuarto de la reina; Pedro de Guzmán doró y pintó al fresco la sobre-escalera del cuarto del rey; Bartolomé Carducci doró, pintó al fresco y decoró con estucos la galería del Sur del mismo cuarto del rey; Vicencio Carducho, *pintor y criado de S. M.*, pintó y doró la Capilla real; Patricio y Eugenio Caxés (ó Cajesi) pintaron, decoraron con estucos y doraron la galería de la reina y la sala de audiencias; Fabricio Castello, también *pintor y criado de S. M.*, pintó al fresco las alcobas de los reyes y la pieza llamada *de las perspectivas;* Juan Pantoja de la Cruz y Francisco López doraron, pintaron al fresco é hicieron los estucos del techo de la sala de los retratos; Luís y Francisco de Carbajal doraron y pintaron al fresco la *quadra* de la Infanta (3).

---

(1) No tuvo de él noticia Ceán Bermúdez.

(2) Tampoco le nombra Ceán: ¿será tal vez Francisco Granelo, el hijo de Nicolás Granelo?

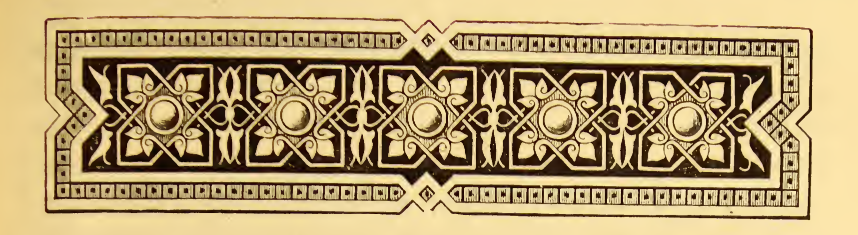
(3) «*Relacion que da el veedor Sebastian Hurtado de los mara-*

Ni era la decoración pintada, al fresco ó al temple, todo el lujoso atavío de aquella morada de placer: preciosos bufetes de delicadas incrustaciones, mesas de mosáico de gran precio, barros de Florencia, candelabros de plata, ponían el complemento á la suntuosidad de sus estancias, cubiertas de pinturas.

---

vedises que S. M. ha mandado librar para los pintores del Pardo, y de lo que se les ha dado.» Arch. de Simancas. Obras y Bosques. Alacena 1.ª Expedientes y decretos. Leg. 12.—Este curioso documento ha visto la luz pública en la *Revista de archivos*, *bibliotecas y museos*, año IV, número 22.





CAPÍTULO VII

Pinacoteca de Felipe III en Valladolid.—Transformación que experimenta el arte.—Huellas del primer viaje de Rubens á España.

La colección de cuadros que Felipe III tenía en Valladolid, más numerosa aún que la del Pardo, pues pasaba de 480 objetos, no estaba colocada, cuando se formaron los inventarios de que vamos á hacer uso, en el verdadero Palacio de los reyes dentro de la ciudad, sino en otro edificio extramuros, comprado al duque de Lerma, próximo al antiguo convento de Padres Jerónimos titulado *de la Ribera,* camino de Nuestra Señora del Prado, el cual llevaba el nombre de «Casa Real y jardines de S. M., camino de Nuestra Señora del Prado» y también simplemente el de «Casa Real de la Ribera». El Palacio propiamente dicho no debía estar concluído mientras la corte permaneció en la ciudad del Pisuerga desde 1601

hasta 1606, porque las casas donde se hizo, todas de propiedad del mismo duque de Lerma (quien igualmente las enajenó al pródigo monarca por un contrato en cuya virtud, después de pagar Felipe la suma de 64.897.318 maravedises, conservó el privado la tenencia y alcaidía de las fincas, con magnífico aposento en ellas y con la renta anual de 1.200 ducados), tenían que sufrir grandes transformaciones. Hizo el afortunado valido tan escandaloso abuso de su privanza, que no contento con esta estipulación leonina, logró tres años después que el rey le proporcionase el medio de hacer de balde su nuevo palacio en la villa de Lerma, porque por una cédula de S. M., de 11 de Mayo de 1605, se mandó *embargar* y enviar allí desde Valladolid los operarios y materiales necesarios, so pretexto de que el rey solía ir muchas veces á dicha villa (1). Además consiguió que el rey le diese una indemnización de 37.807,413 maravedises por las obras que en las casas de Valladolid llevaba costeadas cuando se las cedió para su palacio (2).

Encargó el rey al arquitecto Francisco de Mora, su maestro mayor y aposentador, que le habilitase el Palacio, continuando las obras comenzadas por el de Lerma para hacer una casa sola de las varias que había allí adquirido con objeto de incorporarlas á su mayorazgo; y consta que esas obras duraban todavía cuando la corte regresó de Valladolid á Madrid, por el encargo de *proseguirlas* que se dió á Diego de Praves, maestro mayor del archivo de Simancas, de

(1) V. á Llaguno, obr. cit., t. 3.° *Documentos pertenecientes á Francisco de Mora.*

(2) El Sr. Cruzada Villaamil, en su interesante libro: *Rubens, diplomático español,* página 58, cita la escritura otorgada á 26 de Diciembre de 1601 ante el escribano Juan de Santillana, en la cual consta esta estipulación.

las Casas Reales del contorno de Valladolid y del castillo de Burgos (1).

Al instalarse la corte en aquella ciudad, el rey y su familia se aposentaron, como de antiguo lo habían hecho sus predecesores, en las casas de los Pimenteles, ó sea de los condes de Benavente, entre las cuales y las compradas por el duque de Lerma había un pasadizo que las ponía en comunicación. Adquirida por Felipe III la finca del favorito, mientras continuaban en ella las obras para transformarla en Palacio real, aunque el rey y la reina pasaron á habitarla el día 7 de Setiembre de 1601, según nos refiere Cabrera, «*la guardajoyas, la tapicería y otras cosas quedaron en las casas del conde de Benavente.*» No sabemos cuándo los cuadros de la guardajoyas llegaron á estar colgados en las paredes del nuevo Palacio.—Posteriormente adquirió el rey, del mismo duque de Lerma, en la suma de 30.265,466 maravedises, la *casa de la Ribera,* camino de Nuestra Señora del Prado, de que queda hecho mérito, y allí sin duda mandó llevar los cuadros, los cuales seguían ocupándola en los años 1615 y 1621, fechas de los inventarios que á la vista tenemos.

Era, pues, la única pinacoteca de Felipe III en Valladolid la formada en la casa de recreo de la Ribera. Aún subsiste en ruina, conservando algunas de sus paredes restos de las pinturas al fresco y al temple con que la decoraron los artistas coetáneos de aquel monarca.

Cuando en los papeles del tiempo en que permaneció allí la corte leemos que para el Palacio de aquella ciudad pintaban á la sazón cuadros Pantoja de la Cruz, Vicencio Carducho, Blas del Prado, Sánchez Coello,

(1) Todo esto se comprueba con los documentos que ilustran la obra de Llaguno: *Arquitectos y Arquitectura de España.*

Juan Caraza (1), Antonio Rizi, Pedro de Guzmán el cojo, y otros profesores, debemos tener entendido que las obras de éstos lo mismo pudieron ser destinadas al Palacio, dentro de la ciudad, que á la mencionada Casa Real de la Ribera, ó sea al palacio y jardín camino de Nuestra Señora del Prado; mas cuando vemos en ciertos documentos denominar á Jerónimo de Angulo «Casero del Palacio de Valladolid», hemos de suponer que este nombre se usa como equivalente al de «Casero y jardinero de la Casa de la Ribera» que emplean otros. Esto establecido, examinamos los inventarios de las pinturas reunidas en dicha casa Real, y hallamos que al morir Felipe III había dejado en ella 499 cuadros, contando 10 retratos de Moro, Sánchez Coello, Pantoja y Caraza, que, aunque sacados de allí para hacer de ellos copias y ponerlas en el Pardo, fueron devueltos al casero del palacio de Valladolid, según consta por una orden del mayordomo mayor, marqués de Velada, dirigida al guardajoyas Hernández de Espejo en 30 de Abril de 1621.

El arte de la pintura iba á experimentar una formal revolución, cuyos primeros síntomas en España habían de notarse allí donde residiese la corte. La secular contienda entre el genio latino y el genio germánico, que desde el comienzo de las grandes escuelas de la Toscana y de la Baja-Alemania traía dividido el campo de las manifestaciones estéticas; después de haber producido en nuestra Península, como en todas partes, un insípido eclecticismo, personificado en los pintores pseudo-italianos ó *romanistas* que se sucedieron desde Luís de Vargas hasta Pacheco, iba á resolverse en favor de un enérgico naturalismo de índole nacional y personal, lleno de pasión y vida, que había de iniciar, justo es reconocerlo, el gran émulo del Caravag-

(1) Ceán Bermúdez no tuvo noticia de este pintor.

gio, Jusepe de Ribera, y que llevaría luégo á un grado de perfección nunca imaginado D. Diego Velázquez de Silva, el fundador de la brillante Escuela de Madrid. Un suceso que podríamos calificar de providencial para el arte español, trajo á Valladolid en 1603 á Pedro Pablo Rubens, á descorrer ante aquella atrasada corte de sumisos favoritos y engreídos leguleyos el velo al esplendoroso porvenir del arte. El duque de Mantua, Vicente Gonzaga I, afiliado como sus antecesores á la causa del Imperio, á la cual debieron su engrandecimiento, deseoso de estrechar sus relaciones con el rey de España, árbitro todavía en la pública opinión de la suerte de los pequeños Estados de Italia, satélites de aquel gran planeta, resolvió mandar algunos presentes á Felipe y su privado; y siendo los destinados á este último copias de cuadros clásicos ejecutadas en Roma, comisionó para que se las presentase, á su pintor el flamenco Rubens. Los curiosos archivos del Ducado de Mantua, franqueados al público en estos últimos quince años, han sido beneficiados por un hábil crítico. M. Armand Baschet publicó (1) multitud de documentos sacados de dicho archivo, relativos al primer viaje de Rubens á España. Siguiendo sus pasos, M. Alfred Michiels (2) y D. Gregorio Cruzada Villaamil (3) han procurado con muy loable propósito vulgarizar los interesantes datos recogidos por el crítico francés.—Refieren todos ellos, guiados por unas mismas noticias, la vida del joven Rubens en Italia, su admisión al servicio del duque de Mantua, las obras en que le

(1) En la *Gazette des beaux arts* durante los meses de Mayo y Abril de 1866, 1867 y 1868.

(2) En su *Histoire de la peinture flamande.*

(3) En dos publicaciones: primero, en *El Arte en España*, tomo VI, y luégo en el cap. 2.° de su entretenido libro *Rubens, diplomático español.*

ocupaba éste, el encargo con que le mandó cerca de Felipe III y su favorito, las penalidades que experimentó en su viaje, su desaliento por el estado en que llegaron á Valladolid las copias de cuadros clásicos que traía para el duque de Lerma; cómo su ingenio y el poco conocimiento artístico de la corte le ayudaron á salir de aquel conflicto; el engaño que padecieron los inexpertos cortesanos tomando por cuadros originales aquellas meras copias; y por último, cuáles fueron las obras que Rubens ejecutó para el de Lerma durante aquel primer viaje (algunas de las cuales lucen hoy en el Museo del Prado de Madrid.) Con estas nuevas tareas se han hecho manifiestas dos cosas: primera, la pobre idea que de los pintores de Felipe III tuvo el gran maestro germano desde que pisó la corte de Valladolid; segunda, la gran sensación que causaron sus obras en todos los aficionados á la pintura. ¿Qué mucho, pues, que el pincel inmortal de Pedro Pablo Rubens figurase en primera línea, de allí á muy pocos años, entre las obras más selectas de la pinacoteca de Valladolid? Allí, en efecto, encontramos en 1621 (1) á los dos duques, el de Mantua y el de Lerma, esto es, al que mandó á Rubens á España con la dádiva, y al que la recibió, retratados de tamaño natural por el mismo portador de ella. El retrato de Lerma era ecuestre: lo ejecutó Rubens en la Ventosilla, hacienda del privado, adonde solía ir el rey muy á menudo á ver la brama de los venados, como nos refiere Cabrera. El de Vicente Gonzaga, atendida su dimensión, debió ser de algo más que de medio cuerpo. Para la casa de Lerma fueron pintados ambos: vinieron, no se sabe cuándo ni cómo, á la galería del rey; el retrato de Lerma pasó, acaso en 1635, á poder de doña Felisa Enríquez Colonna, hija del octavo almirante de Casti-

(1) Arch. de Pal. Felipe III. Casa. Leg. 17. Año 1621.

lla don Luís Enríquez de Cabrera, y mujer de don Francisco Gómez de Sandoval, nieto del cardenal Duque de Lerma, por donación que hizo al expresado almirante el rey Felipe IV (1). Ignórase cómo salió luégo de la casa del almirante de Castilla, y es de suponer que más adelante, perdiéndose en la España de Felipe V, bajo el predominio de las ideas francesas, la afición á la grande escuela de Amberes, se perdería también con ella la noticia del paradero de estas dos obras.

De lo demás que pintó Rubens para el privado de Felipe III, se conservan los dos lienzos de *Heráclito y Demócrito* con que el ingenioso artista suplió la falta de dos cuadros que traía de Mantua para el duque, estropeados completamente con las lluvias durante la travesía. Son los números 1601 y 1602 del Museo de Madrid, que no sabemos cuándo fueron adquiridos por la Corona, puesto que en los inventarios de las colecciones reales de que hasta ahora tenemos conocimiento, sólo empiezan á figurar con los cuadros del rey Carlos II. El señor Michiels se equivoca suponiendo que estos dos cuadros eran un solo lienzo, donde hacían contraste las figuras de los dos filósofos, el melancólico y el risueño.

Siendo ya más numerosas que en los reinados anteriores las colecciones formadas por nuestros monarcas, no nos será posible en lo que resta de este bosquejo histórico dar razón muy minuciosa de las joyas artís-

---

(1) Así se deduce de una nota puesta en el inventario de Valladolid de 1635 al margen del asiento que se refiere al referido retrato ecuestre del duque de Lerma, la cual dice: *Este retrato se entregó á Juan de la Olalla con orden de la señora duquesa de Lerma que hoy es, en que dice cómo S. M. hizo merced de él al Sr. Almirante.*» Este almirante era el padre de la duquesa de Lerma, D. Luís Enríquez de Cabrera, y Juan de la Olalla debió ser el encargado por ella de recoger el retrato.

ticas en ellas atesoradas; nuestra reseña, por lo tanto, tendrá que ser en lo sucesivo muy sumaria.—Los principales autores que figuraban en la colección de la Casa de la Ribera de Valladolid, eran, además de Rubens: el Tiziano, con ocho lienzos de *la Creación del Mundo,* colocados en la GALERÍA BAJA; Pablo Veronés, con siete lienzos que representaban *los cuatro tiempos* (¿querría significar el inventario las cuatro estaciones?), *los cuatro elementos, Europa sobre el toro* (esto es, el rapto de Europa), y *Marte* y *Venus*, colocados en la referida GALERÍA BAJA y en los aposentos 2.º y 4.º subiendo la escalera del Oratorio; Andrea del Sarto, en el ORATORIO, con una tabla del *Milagro de los cinco peces* y otro cuadro de *San Francisco predicando á unas aves;* el Bassano (entiéndase Jacopo), con trece lienzos que figuraban *los meses del año, una noche de invierno*, y *el ángel anunciando á los pastores el nacimiento del Mesías,* decorando los APOSENTOS 2.º, 3.º y 4.º de la escalera del Oratorio y el APOSENTO 2.º de la escalera principal; Alonso Sánchez Coello, con tres retratos, uno del *Duque de Medinaceli*, de cuerpo entero en el TERCER APOSENTO de la escalera del Oratorio, otro de la *Condesa de Lemus,* del mismo tamaño y en el mismo APOSENTO 3.º, y otro del *Cardenal D. Diego de Espinosa,* de medio cuerpo, en la ESCALERA PRINCIPAL; Leandro Bassano, con su *Vista de la plaza de S. Marcos de Venecia* (núm. 50 del Museo), que hermoseaba el APOSENTO 3.º de la escalera del Oratorio; Antonio Moro, con diez y siete *Mapas (sic,* no siendo fácil comprender qué se quiere significar con este nombre, tratándose de un pintor como Moro, que apenas hizo más que retratos), en el APOSENTO 3.º de la escalera del Oratorio; Jerónimo Bosch, con uno de sus singulares *caprichos* en el TERCER APOSENTO pasada la escalera principal; Vicente Carducho, con multitud de *cabezas de Emperadores* en la GALERÍA BAJA y en el TERCER APOSENTO

subiendo la escalera del Oratorio; en este mismo aposento, dos grandes lienzos de batallas, *la toma de Antequera* y *la victoria de Diego Gómez contra el conde de Urgel;* Antonio Rizi, con once lienzos de *trajes* de varios países en el APOSENTO 1.º del mismo lado; Pantoja de la Cruz, con un *retrato de la reina* (doña Margarita) en el APOSENTO 2.º de la misma crugía; Blas de Prado, con un cuadro de composición semejante al de Tiziano (núm. 470 del Museo) de *Felipe II ofreciendo á Dios á su hijo el infante D. Fernando* en el TERCER APOSENTO, hacia la escalera del Oratorio; Guzmán el cojo, ó sea Pedro de Guzmán, con un *retrato del conde de Ampudia* en el mismo TERCER APOSENTO; y una pintora llamada doña Juana Peralta (á quien nunca habíamos oído nombrar), con un *retrato del duque de Lerma*, en pié y con armadura, puesto en el CUARTO APOSENTO del mismo costado. Pero hay que suponer que merece muy poca fe un inventario como este, tan bárbaramente redactado y con tan crasa ignorancia de los nombres de los autores, que escribe *Rrebines* por Rubens, Pablo *Varón* por Pablo Veronés, y Antonio *Rriche* por Antonio Rizi; y que atribuye lienzos sobre *La Creación del Mundo* al Tiziano, al Veronés cuadros de *las estaciones* y de *los cuatro elementos*, y á Antonio Moro *mapas;* y que además da por obra original del Sanzio una tabla que debía ser una mera copia, buena ó mala, de *la famosa Virgen del Pez*, la cual en el año 1621, época de la formación del inventario, no había aún venido á España.

Parece, en efecto, hallarse incluído este famoso cuadro entre las pinturas que en dicho año decoraban la Casa Real de Valladolid ocupando el *Oratorio*, y este dato es muy curioso. Descríbese allí de esta manera: *Nuestra Señora con el niño Jesús y San Jerónimo, y el ángel San Gabriel y Tobías, con una cortina de tafetán colorado, que se entiende es de mano de Rafael de Urbino,*

de dos varas y media. Pero siendo notorio que el cuadro original de la *Virgen del Pez* no vino á España sino hacia el año 1644, en que el duque de Medina de las Torres lo trajo de Nápoles para cedérselo á Felipe IV, según puede verse en nuestro *Catálogo descriptivo é histórico* (1), debe suponerse que ya en tiempo de Felipe III poseía la Casa Real de España una copia de aquella tabla insigne. *La cortina de tafetán colorado* de la partida que hemos reproducido, no forma parte en nuestro concepto de la composición del cuadro; expresa solamente que con la referida cortina se cubría éste, como era costumbre en aquel tiempo, observada con todas las pinturas preciosas y devotas.

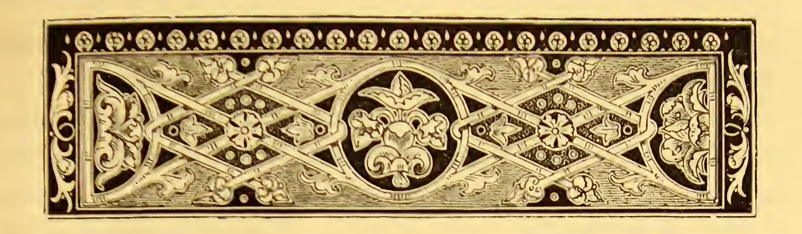
Entre los cuadros regalados por el duque de Mantua al de Lerma había lienzos que representaban *la creación* y *los planetas*, únicos que el privado y la corte de Felipe reconocieron como copias. Pues *los planetas* y *la creación* figuran también entre los cuadros de la Casa de la Ribera de Valladolid en 1621, si bien atribuída la creación al Tiziano, lo cual puede ser un error del descuidado é ignorante escribano que asentó las partidas de la entrega hecha al casero Jerónimo de Angulo. Puede haber error en cuanto al número, pues los lienzos italianos de *los planetas* son en este cargo siete, y los de *la creación* ocho, cuando eran sólo doce los cuadros regalados.—Asáltanos asimismo la duda de si estos cuadros de *los planetas* y *la creación* serán la copia de Rafael de *las constelaciones* (número 380 del Museo de Madrid) y los anónimos de Escuela Florentina, números 562 á 565, de cuya procedencia no hay noticia.

Causa pena ver en el referido inventario omitidos los autores de multitud de retratos en tabla, muchos de ellos italianos, alemanes y flamencos, como por ejem-

(1) Part. I. pág.s 186 y 674.

plo, el de *Dante*, el de *Fiammetta (l'amorosa Fiammetta* del Bocaccio), ocho de *mujeres ilustres*, el de *don Íñigo López de Mendoza*, primer conde de Tendilla; ocho de *damas alemanas;* uno de *Próspero Colonna*, y más de ochenta de personajes célebres, reyes y príncipes de la casa de Austria; pero en aquel tiempo pasaba por insignificante lo que hoy excita más nuestro interés. ¡Cuántas joyas del arte no ha entregado al olvido en todos tiempos el imperio tiránico de la moda! En cambio, el monótono don Felipe III había hecho pintar á Vicente Carducho para aquella pinacoteca *ciento y una cabezas de Emperadores!*





CAPÍTULO VIII

El arte bajo el reinado de Felipe IV.—Adquisiciones notables: donaciones, almoneda de Vhitehall, viaje de Velázquez á Italia.—Las pinacotecas del Alcázar-Palacio de Madrid, del Escorial, del Buen Retiro, de la torre de la Parada, etc.—Cuadros de pintores flamencos ejecutados para ellas.

En lo que llevamos hasta ahora escrito hemos tenido que utilizar documentos ó del todo inéditos, ó sólo conocidos de un modo incompleto; nuestra tarea para las colecciones de los dos últimos vástagos de la casa de Austria va á ser mucho más sencilla, porque casi todo está historiado, la mayor parte de las adquisiciones son sabidas, y de los inventarios se han dado ya á la estampa extensos resúmenes (1); habremos por lo tanto de ceñirnos á consi-

(1) Lo ha hecho el Sr. Cruzada Villaamil en el capít. VI y último de su ya citado libro sobre Rubens.

derar todos estos datos y los nuevos que podamos allegar desde nuestro especial punto de vista.

El gusto por las artes y su cultivo cundía en España á medida que más decaían la nación y el Estado, donde todo, hasta el arte de gobernar, se convertía en espectáculo de comedia y relumbrón. ¡Cosa singular: despuntaban genios varoniles, como Tristán, Velázquez, Ribera, Zurbarán y Cano, cuando era llevada á la rastra la mísera monarquía al abismo de la más espantosa degradación! El rey Felipe IV pasaba la vida agradablemente divertido con las ficciones del arte y de la literatura, los cuadros y las comedias, y con las emociones de la batida y de los juegos de cañas, remedo de la guerra, mientras en muy serias y malhadadas campañas iba perdiendo una á una sus más florecientes provincias. Acaso sus súbditos le echaban en cara á él y á su valido los males de que eran causantes todos, pero ello es que en público y en secreto, de palabra y por escrito, en prosa y en verso, por medio de pasquines y libelos, ó con declaradas y formales representaciones, todos en los postreros años protestaban de la privanza del Conde-Duque de Olivares, como víctimas de las torpezas del monarca y su valido. Muchas de estas protestas descubrían la índole peculiar del genio español, donoso y desenfadado en medio de los más ásperos conflictos. Pasquín hubo en 1642 que retrató con verdadero chiste el estado general de la opinión del país.—Figurábase en él que el rey Felipe IV llamaba á las puertas del cielo. Desconociéndole San Pedro, le preguntó quién era. Respondió S. M.: soy el rey de España, dejadme entrar; y San Pedro, lleno de admiración, le dijo: ¿Cómo pueden caber en el cielo un reino de Flandes, otro de las Indias, otro de Italia y otro de África? Y S. M., poniéndose un poco á pensar, le replicó: Señor, si por eso me niega la entrada, no le dé cuidado, que dentro de un

año ese y esotros estorbos acabarán (1). Lo cierto era que si frívolo y loco se mostraba el monarca, locos y frívolos hasta el hastío aparecían los vasallos. Todos rivalizaban en inventar maneras con que engañarse y aturdirse. Mientras Felipe de Austria rompía cañas y rejones en público y se solazaba con liviandades secretas, sus vireyes desustanciaban las provincias que debían gobernar para enviar á la corte presentes de ostentación babilónica, como el de carrozas, caballos y góndolas que mandaban desde Nápoles el conde de Monterey y el duque de Medina de las Torres (2). El vulgo por su parte vegetaba, y reía con las luminarias y las fiestas que le daban, las cuales solían durar semanas, quincenas, y aun meses enteros, á tal extremo, que desde las populosas ciudades hasta las humildes aldeas, donde las casas se caían á pedazos y yacían los campos cubiertos de zizaña, todo era ir y venir bandadas de comediantes y preparar bastidores y bambalinas para improvisar autos, comedias, zarzuelas y follas.

Imitando, pues, los súbditos más acaudalados ó menos tímidos la afición de los últimos reyes, y recordando quizá no pocas veces el dicho de Felipe III de que, salvada del incendio del Pardo la *Antíope* de Tiziano, nada le importaba todo lo demás que en aquella catástrofe había perdido, fué tendencia general en los grandes y nobles el considerar como compensada la desaparición de las antiguas glorias militares

(1) *Apuntes originales del P. Pereyra.—Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús,* publicadas por la Real Academia de la Historia, ordenadas é ilustradas con notas por el Sr. don Pascual de Gayangos, t. IV, pág. 198, not. 3.

(2) Más adelante el duque de Medinaceli envió al rey riquísimas porcelanas de la China, que se mandaron colocar en el guardajoyas de la reina. Arch. de Pal. Felipe IV, Casa, Leg. 138, carpeta 84.

de Mühlberg, Túnez, Lepanto, Rheinfeld y Nordlinga, con las magnificencias artísticas del Alcázar de Madrid y del Palacio del Buen Retiro; y fueron tantas las demostraciones de entusiasmo por la pintura que se hicieron en los reinados de los postreros Felipes y de Carlos II, que no parecía sino que deslustraban los blasones de sus casas, no los magnates que carecían de virtudes públicas y privadas, sino los que no reunían en ellas museos ó galerías.—Ser hombre de gusto era en España obligatorio, y así en la capital de la monarquía había más colecciones de cuadros, y llegó á haber, andando el tiempo, más aficionados á la pintura, inteligentes y profanos, que en ninguna otra ciudad de Europa. Sólo enumerar los personajes de distinción que poseyeron colecciones de cuadros y demás obras de arte, sería tarea prolija (1): baste decir que, á ejemplo de éstos, formó Carlos Estuardo, príncipe de Gales, su gusto por la pintura, cuando vino á nuestra corte á pretender la mano de la infanta Doña María, hermana del rey, y que entre nosotros concibió su pensamiento de reunir una galería digna de la corona de la Gran Bretaña, y adquirió el núcleo de ella en la testamentaría del conde de Villamediana.

En nada hallaba Felipe IV tanto placer como en adquirir cuadros de buenos pintores, y esta puede decirse que fué en él una verdadera manía. Sus vireyes y embajadores tenían encargo de aprovechar cuántas ocasiones se les ofreciesen de acrecentar el tesoro pictórico de la corona; él al propio tiempo elegía por otras manos (y la del eximio pintor D. Diego Velázquez de Silva era acaso la más diestra) las flores que

(1) Vicencio Carducho en sus *Diálogos de la pintura* incluyó una minuciosa é instructiva reseña de las colecciones de cuadros que poseían en Madrid, en tiempo de Felipe IV, muchos grandes y aficionados.

el genio de la forma plástica había hecho brotar en las diferentes naciones de Europa, y señaladamente en Italia y los Países Bajos. Nadie, dice con razón Stirling, hábil recopilador de nuestros escritores de artes, podía rivalizar con el rey de España como colector de cuadros y de obras de escultura; el cual, por las sumas que en ellos invertía, ya que no en otros conceptos, se había adelantado á su siglo. Muchos fueron los personajes que le proporcionaron el comprar lienzos, tablas y cobres; muchos también se los regalaron, más ó menos desinteresadamente. Podríamos formar una interminable lista de unos y otros con sólo sacarlos de las notas de los inventarios de 1623, 1637, 1653, 1666, 1674 y 1686; de los escritos de Carducho, Butrón, Palomino, etc., y de los documentos modernamente dados á luz; pero nos limitaremos á nombrar los que adquirieron para el rey, ó le regalaron, obras que actualmente existen y se conservan en nuestro Museo del Prado: lo que es más interesante todavía.—Contribuyeron, pues, á formar las numerosas y selectas colecciones de cuadros con que Felipe IV oscureció el brillo de las de Carlos Estuardo de Inglaterra, y su hijo Carlos II el renombre de la de Luís XIV de Francia, dádivas espontáneas por un lado, compras en públicas almonedas por otro, transacciones privadas, actos de sometimiento más ó menos disfrazados con la máscara del libre albedrío, misiones artísticas hábilmente desempeñadas, y también algunos arranques de galantería de príncipes españoles para con la reina doña Isabel de Borbón.

Hacia el año 1623 hizo traer de Flandes esta reina, para adornar su aposento en el Alcázar de Madrid, muchas pinturas de Rubens, Snyders, los Brueghel y otros autores de aquellos países: así resulta de los datos siguientes:

La duquesa de Gandía, á 22 de Abril de 1623, mandó

al marqués de Malpica un papel de parte de la reina diciéndole que pagase unas pinturas que S. M. había hecho venir de Flandes para su aposento (1). Y el inventario de los cuadros que había en el Alcázar en 1637, al consignar los que decoraban á la sazón la *pieza grande, antes del dormitorio, en el cuarto bajo de verano, donde cenaba el rey,* los describe como de los mencionados autores, representando asuntos mitológicos, boscajes, paisajes, vistas de palacios y casas de los Países-Bajos, costumbres rurales de aquellas gentes, bailes de campesinos, bodegones, etc., añadiendo que fueron traídos de Flandes para la reina, que estaban colgados en la *torre nueva de su cuarto alto*, y que el rey los mandó sacar de allí para ponerlos donde queda dicho (2).

Fundóse el palacio del Buen Retiro en 1633, y cinco años después, en 1638, el Infante Cardenal D. Fernando de Austria, gobernador de Flandes, amante de las artes como lo atestigua la acogida que en él hallaron los más grandes pintores de aquel país, Rubens, Van Dyck, Crayer, Snyders, etc., y experto en ellas como discípulo de Vicencio Carducho, enviaba desde allí á Madrid por la vía de Inglaterra, con destino á aquel real sitio, *cantidad de pinturas* cuya conducción encargó á un gentil-hombre de su casa (3). Debemos suponer que formaron parte de esta remesa muchos cuadros que en el inventario del Buen Retiro, redactado á la muerte de Carlos II, todavía se incluían con el distintivo de *tabla* ó *lienzo de Flandes*, porque los de la

(1) Arch. de Pal. Felipe IV, Casa. Leg. 138.

(2) Ibid. Leg. 123, documento n.º 789.

(3) *Cartas de PP. de la Compañía de Jesús*, publicadas por la Real Academia de la Historia, ordenadas é ilustradas, etc., tomo II, pág. 402.—El P. Sebastián González comunica la referida noticia al P. Rafael Pereyra, de Sevilla (desde Madrid, á 4 de Mayo de 1638).

galería de Mansfeld, únicos con los cuales habrían podido confundirse atendida su procedencia de aquella misma región, fueron casi todos al Pardo, y los que mandó traer la reina doña Isabel de Borbón quedaron en el Alcázar de Madrid.

Pierde el favor del rey en 1643 el conde-duque de Olivares, y su sobrino D. Luís Méndez de Haro, que le sucede en la privanza, adquiere para Felipe IV multitud de cobres, tablas y lienzos, la mayor parte flamencos, entre ellos no pocos de Jan Brueghel y Pablo Bril, juntamente con el *Descanso en la huída á Egipto*, de Tiziano (cuadro n.º 472 del Museo del Prado), que generosamente le regaló (1). Era la pintura flamenca la que entonces más cautivaba, y el de Haro demostró en su agasajo exquisito tacto, porque siendo todos aquellos cuadros de pequeñas dimensiones, pudieron cómodamente tener cabida en la *pieza del cuarto bajo, que cae al jardín de la Priora, donde S. M. lee.*

Entre las mejores adquisiciones que hizo Felipe IV, figura la de una parte muy principal de la colección, entonces famosa, del desgraciado rey de Inglaterra Carlos I, á quien él había regalado el célebre cuadro de la llamada *Venus del Pardo* (la *Antíope* de Tiziano). Acerca de la entrega de este cuadro en 1623 á Baltasar Gerbier, pintor del duque de Buckingham, para que éste lo presentase al Príncipe de Gales, existe en el arch. de Pal. un curioso documento original, cuyo texto merece ser reproducido literalmente.

Dice así: «Carlos Balduin, conserje de la Casa Real »del Pardo por el rey nuestro señor. S. M., por un »decreto rubricado de su mano, que queda en mi »poder, de 11 de Junio de 1623, me manda que será

(1) Arch. de Pal. Felipe IV, Casa. Leg. 123. Inventario de 1637.

»bien se entregue luego á Baltasar Gerbier, pintor del »Almirante de Inglaterra, la pintura de la Venus que »está en essa Casa, de la cual avia entendido tenia »gusto el Príncipe de Gales, y en conformidad desto »lo pondrá luego Carlos en execucion, que con esta se »le recivirá en quenta del cargo que le está hecho de »las pinturas de essa Real Casa. Dios le guarde. De »Madrid á primero de Julio 1623.—El marqués de »Flores».

Después de la trágica muerte de Carlos I, esta preciosa obra del Vecellio, valuada en 500 libras esterlinas, fué comprada en 600 libras por Jabach en la almoneda que mandó hacer Cromwell, y de sus manos pasó á las del Cardenal Mazarino. Á la muerte de éste, la compró Luís XIV en 10,000 libras tornesas.—Salvada del incendio del Pardo en 1604, estuvo expuesta otra vez á ser presa de las llamas en el incendio del antiguo Louvre, ocurrido en 1661. Mariette deplora el estado á que un pintor ignorante, tan perjudicial para el cuadro como aquel mismo incendio, le dejó reducido por querer borrar en él los vestigios del fuego. No hubiera padecido aquella obra maestra tan enojoso percance si Felipe IV, en vez de regalarla, con otras varias obras capitales, al futuro rey de Inglaterra, la hubiese apreciado como su padre Felipe III, que con la salvación de este cuadro del incendio del Pardo se estimó indemnizado de la pérdida de la rica colección que allí quedó hecha cenizas. Este bellísimo lienzo, uno de los más acabados de Tiziano, figura hoy en el Museo del Louvre bajo el número 468, con su verdadero nombre *Júpiter y Antíope*. En el inventario de los bienes muebles y menaje de casa que había en el Pardo en 20 de Marzo de 1623, á cargo del conserje Carlos Valdovín Vique, consta incluído entre los cuadros que decoraban la *sala de la antecámara*, con esta grotesca descripción: «*Un lienzo grande de Tiziano que llaman el de la*

Venus Danae, con un sátiro á los piés y Cupido en lo alto.» (1)

Aunque supongamos exagerado el relato de Clarendon, el cual consigna que para acarrear desde la costa de Inglaterra á Madrid las adquisiciones hechas para Felipe IV en la almoneda de Whitehall por el embajador D. Alonso de Cárdenas, se habían necesitado nada menos que diez y ocho mulas (2), siempre habremos de reconocer que nuestro rey Felipe obró con demasiada codicia artística, y acaso con la secreta complacencia de una rivalidad triunfante, al autorizar á su legado en la Gran Bretaña para que tomase la parte activa que tomó en la ejecución del despojo decretado por el Parlamento contra la familia del destronado monarca. Carlos Estuardo, al fin y al cabo, había sido aceptado y festejado como deudo suyo: los valiosos presentes que le había hecho daban testimonio de consideración y aprecio, si no de cordial amistad; y aunque á la salida del príncipe de Madrid aquellas buenas relaciones aparecieron resfriadas, hubiera debido bastar en un pecho noble el ver al antiguo amigo sumido en el infortunio, y luégo decapitado, para abstenerse al menos de entrar á la parte en el botín que se hizo de sus más predilectas joyas. Pero es el caso que ya el monarca austro-hispano había demostrado al inglés, en los últimos años de la lucha de éste con el elemento popular, que la razón de Estado le aconsejaba inclinarse del lado de la democracia, y que de tal manera obraba en este sentido su embajador don Alonso de Cárdenas, siempre parcial á favor del Parlamento, que el infortunado Carlos había mirado su conducta como una encubierta declaración contra

(1) Arch. cit., Felipe IV. Pardo, Leg. 5, n.º 13.

(2) Clarendon, *History of the Rebellion and Civil Wars of England*, Edic. de Oxford, t. VI. p. 459.

su corona (1). No era de admirar, por lo tanto, que Felipe IV figurase en la almoneda de Vhitehall como uno de los más solícitos coadyuvantes del terrible decreto dictado por los Comunes de Inglaterra en 4 de Julio de 1649, haciendo tan visible contraste con la conducta de algunos nobles ingleses que sólo adquirieron cuadros de las diversas colecciones de su difunto soberano con el propósito de conservarlos para su sucesor cuando á Dios pluguiese restaurar el trono de la Gran Bretaña.

El Dr. Waagen (2), clasifica por este orden á los principales compradores de cuadros en la almoneda del rey Carlos I.—1.º D. Alonso de Cárdenas, embajador de Felipe IV; 2.º, Jabach, banquero de Colonia, que más adelante vendió sus adquisiciones al rey de Francia Luís XIV; 3.º, el Archiduque Leopoldo Guillermo, Gobernador de los Países-Bajos, cuya colección pasó luégo á Viena y se conserva hoy en el museo de *Belvedere;* 4.º, la reina Cristina de Suecia; 5.º, el cardenal Mazarin; 6.º, Mr. Reynst, un gran aficionado de aquel tiempo, el cual adquirió varias pinturas muy bellas, que después de su muerte fueron vendidas por sus herederos al rey Carlos II; 7.º, Cromwell, que compró para la nación los célebres *cartones de Rafael* por la suma de 300 libras; 8.º, Sir Balthasar Gerbier (el pintor inglés que en 1623 acompañó á España al duque de Buckingham, y al mismo Carlos Estuardo siendo príncipe de Gales); 9.º, los pintores De Critz, Wright, Baptist y Leemput, y además otros caballeros ingleses,

(1) Rapin, *History of England*, t. II, p. 594. *D. Alonzo de Cardenas, the spanish Ambassador, had shown such a partiality for the Parliament, that was considered by king Charles as a sort of declaration against him. After the death of Charles I, the king of Spain paid great regard to the Parliament, and gave them no just cause to make war upon him.*

(2) En su obra *Treasures of Art in great Britain*, t. I, carta 2.ª

entre los que figuran el conde de Sussex y un negociante llamado Trasíbulo Trion.

De un curioso libro publicado hácia el 1869 con el título de *Papeles del Tesoro* (Treasury papers), se deducen las siguientes noticias acerca de estas dos últimas personas: que Lord Sussex compró por 2.500 libras veinte cuadros que tenía el desgraciado Carlos I en su palacio de Somerset House, y los encerró en su casa de Howlay, declarando desde luégo su intención de devolverlos á la corona cuando la restauración se verificase; y que el negociante Trasíbulo Trion se dirigió al rey Carlos II, en el año 1660, manifestándole que en 17 de Mayo de 1653 había comprado un cuadro con los retratos de los cinco hijos del último monarca, ejecutado por Ant. Van Dyck, y lo había conservado con la esperanza de vivir para cuando llegase el día de poder ofrecérselo á S. M.

Las interesantes actas que contienen el largo y terrible decreto del Parlamento de 4 de Julio de 1649, y el de 17 de Julio de 1651 imponiendo penas á los que ocultasen bienes de la familia Real destronada, fueron publicadas en Londres en la colección de actas y ordenanzas de aquella cámara relativas á los años 1640-1656, por Henry Scobell, en 1658. Un bien formado extracto de ellas, debido á la bondadosa diligencia del Sr. Boxall, nos permite apreciar el espíritu que dictó aquellos acuerdos, reconociendo con toda imparcialidad que, á vueltas de una audacia profundamente revolucionaria, imperan en todas las medidas adoptadas para que la venta de dichos bienes se verificase con el mayor provecho del Estado y con toda pureza, un gran patriotismo y una amplitud de miras que honran á los diputados ingleses de aquella época (1).

(1) Los documentos de donde sacamos estas noticias nos fueron comunicados por nuestro bondadoso amigo el Sr. Layard,

Entonces fué cuando ingresaron en la ya suntuosa colección de Felipe IV, joyas tan peregrinas como *La Perla* de Rafael (núm. 369 del Museo de Madrid), adquirida en la expresada almoneda por 2.000 libras esterlinas; la tabla de Andrés del Sarto que titulamos *Asunto místico* (número 385), adquirida por 230 libras; la *Venus recreándose con la música*, de Tiziano (número 459), pagada 165 libras; la *Santa Margarita* del mismo Tiziano (núm. 469), que costó 100 libras; el lienzo de *Jesús en las bodas de Caná*, de Pablo Veronés (número 534); y los dos grandes cuadros de Palma joven, *David vencedor de Goliath* y *La conversión de Saulo* (números 324 y 325).

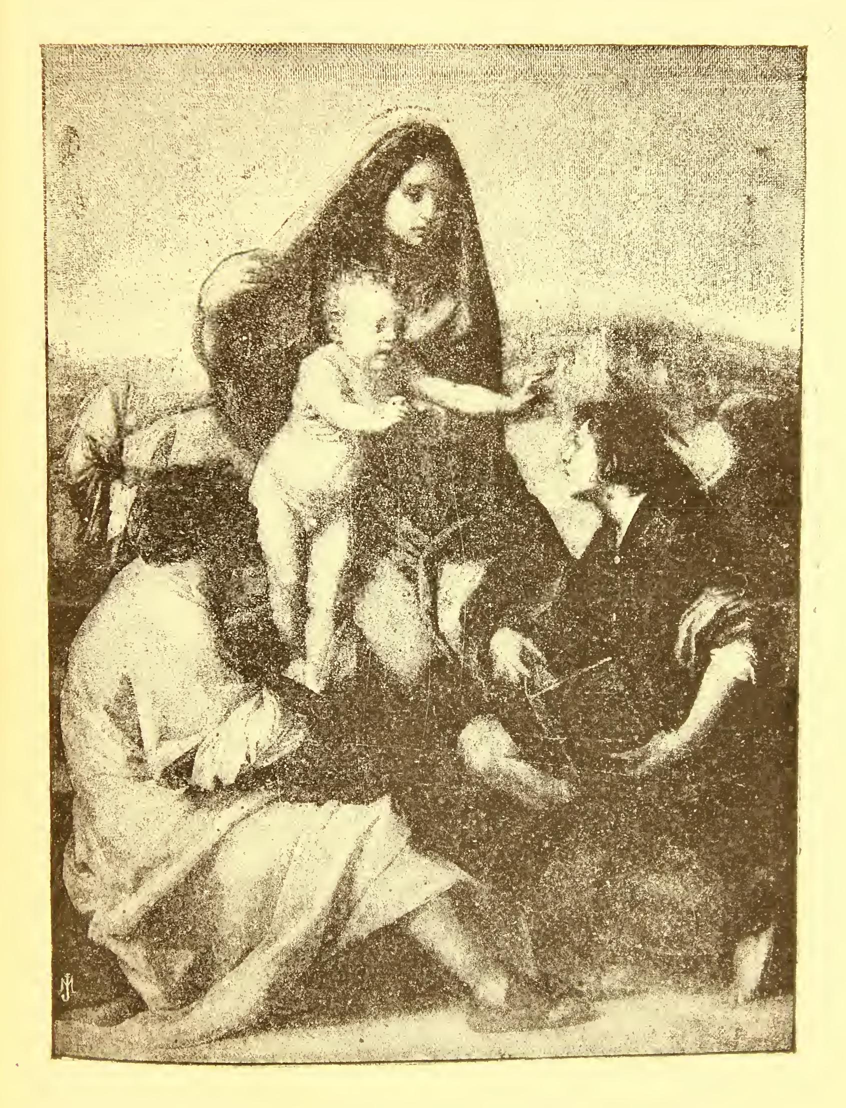
No fué menos afortunado nuestro rey en las adquisiciones que para él hicieron el embajador de España cerca de la Señoría de Venecia, D. Alonso de la Cueva, y el pintor D. Diego Velázquez de Silva en su viaje á Italia. Las gestiones del primero dieron por fruto el bellísimo cuadro de *La Sala del colegio de Venecia* (número 292) de Pietro Malombra; de la misión artística del segundo fueron brillante resultado lienzos tan capitales como el cuadro de *Venus y Adonis* de Pablo Veronés (número 526); *El Paraíso* (1) del Tintoretto (núm. 428), y la composición de interpretación oscura del mismo Tintoretto (núm 415), que en un principio se denominó disparatadamente *El cuadro del maná*, y en que nosotros creemos ver representado un episodio de las victorias del pueblo de Dios contra los madianitas, según la relación del libro de los Números.—Fué tam-

---

ministro de la Gran Bretaña en Madrid, el cual los pidió expresamente para este trabajo nuestro al referido Sr. Boxall. Á ambos enviamos el testimonio de nuestra gratitud en la ocasión presente.

(1) El mismo que, como recordará el lector, debió haber figurado en la colección de cuadros de nuestros reyes desde el tiempo de Felipe II, para quien decía el autor que lo ejecutaba.

ANDRES DEL SARTO



ASUNTO MÍSTICO

bién compra la de la soberbia tabla de *La Visitación* de Rafael (número 368). Sabemos que la adquirió el rey para el Escorial en 1655, mas no por qué conducto, ni quién se la vendió.—Y compró igualmente Felipe IV en la testamentaría de D. Rodrigo Calderón el gran cuadro de Rubens de *La adoración de los reyes* (núm. 1559), que los Estados de Flandes habían regalado á aquel magnate.

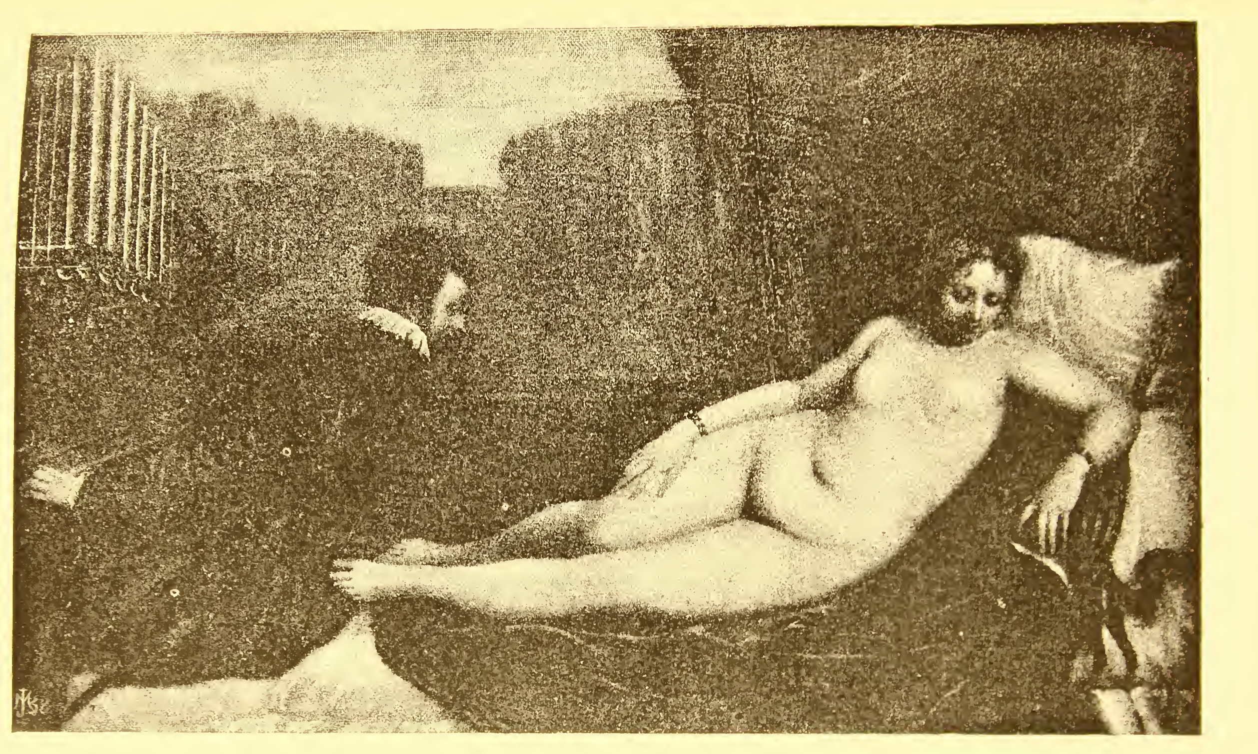
Entre los regalos hechos al monarca, descuellan el célebre *Pasmo de Sicilia*, de Rafael (núm. 366), dádiva de los P. P. Olivetanos de Palermo; la incomparable *Virgen del Pez* (núm. 365), del propio Rafael, valioso donativo del duque de Medina de las Torres, quien con solercia de no muy buena ley, se había *incautado* de ella siendo virey de Nápoles; las dos admirables tablas del Tiziano *La Bacanal* y *La Ofrenda á la diosa de los amores* (números 450 y 451), con que entendemos le obsequió la casa Panfili de Roma[1]; la tabla del Correggio de *Jesús aparecido á la Magdalena* (número 132), donativo también del referido duque de Medina de las Torres; retratos tan notables como los de *Alfonso de Este, Duque de Ferrara,* de Tiziano (número 452), *Sebastián Veniero* (núm. 411), del Tintoretto, *don Fernando de Austria á caballo, en la batalla de Nordlinga* (núm. 1608), de Rubens; y tablas de la antigua escuela de Brujas, como la de *Los Desposorios de Nuestra Señora* (núm. 1854), atribuída á Rogerio Vander Weyden en el inventario de la colección del ilustre donador de todas estas obras, marqués de Leganés. Fueron asimismo donativos de este prócer y hombre de guerra, del ya citado duque de Medina de las Torres, del príncipe Filiberto de Saboya, del almirante de Castilla D. Juan Alonso Enríquez de Cabrera, de la Infanta gobernadora Doña Isabel Clara Eugenia y de los sucesores de ésta el Infante D. Fernando de Austria y el Archiduque Leopoldo, multitud de cuadros, con

cuya enumeración no cansaremos á los lectores, de Jacobo y Leandro Bassano, de Rubens, de Juan Brueghel de Velours, de Quellyn, de Teniers, Snyders y Pablo de Vos, Rutilio Manetti, Collantes y otros excelentes autores: cuadros anotados todos en nuestro Catálogo del Museo del Prado de Madrid con la indicación oportuna de su procedencia.

Si á estas dádivas y compras se añaden las numerosas obras que el Mecenas coronado encargó para decorar sus Palacios de Madrid y del Buen Retiro, el Pardo, la Torre de la Parada, etc., á multitud de ingenios españoles, entre los cuales debe incluirse á todos los que en su tiempo sobresalían algo en el difícil arte de la pintura, y á no pocos profesores extranjeros de gran fama, italianos, franceses y flamencos, ya venidos á nuestra Península, ya instalados en sus respectivos países, fácilmente se comprenderá cómo el rey Felipe IV llegó á poseer la primera pinacoteca del mundo.

Tenía obras capitales de los príncipes de la línea y del color, de Rafael de Urbino, Durero, Quinten Metsys, Andrés del Sarto, el Giorgione, el Pordenone, Parmigianino, el Correggio, Tiziano, Moro, Pablo Veronés, Tintoretto, los Bassanos, el Caravaggio, Ribera, Rubens, los Palmas, Brueghel, Sánchez Coello, Teniers, Claudio de Lorena, etc.; es decir, de los corifeos del idealismo romano, florentino y alemán, de los del naturalismo veneciano y español, de los del realismo napolitano y flamenco; poseía sin saberlo creaciones inapreciables de la antigua escuela de Brujas, y hasta tenía en tablas de Pedro Brueghel, Patinir, el Bosch y Peeter Huys, dechados incomparables de la ironía y del sarcasmo neerlandés, para que puestas en parangón con las creaciones sublimes de las escuelas de Roma, Florencia, Venecia y Amberes, abarcase de una ojeada el espectador de tantas mara-

TIZIANO



VENUS RECREÁNDOSE CON LA MÚSICA



villas, atónito y estupefacto, la inmensurable escala del humano ingenio. Y sin embargo, esto no le bastó· estaba acostumbrado desde época muy temprana á tener á su servicio, casi como súbdito español, nada menos que el colosal talento del creador de la escuela de Amberes.

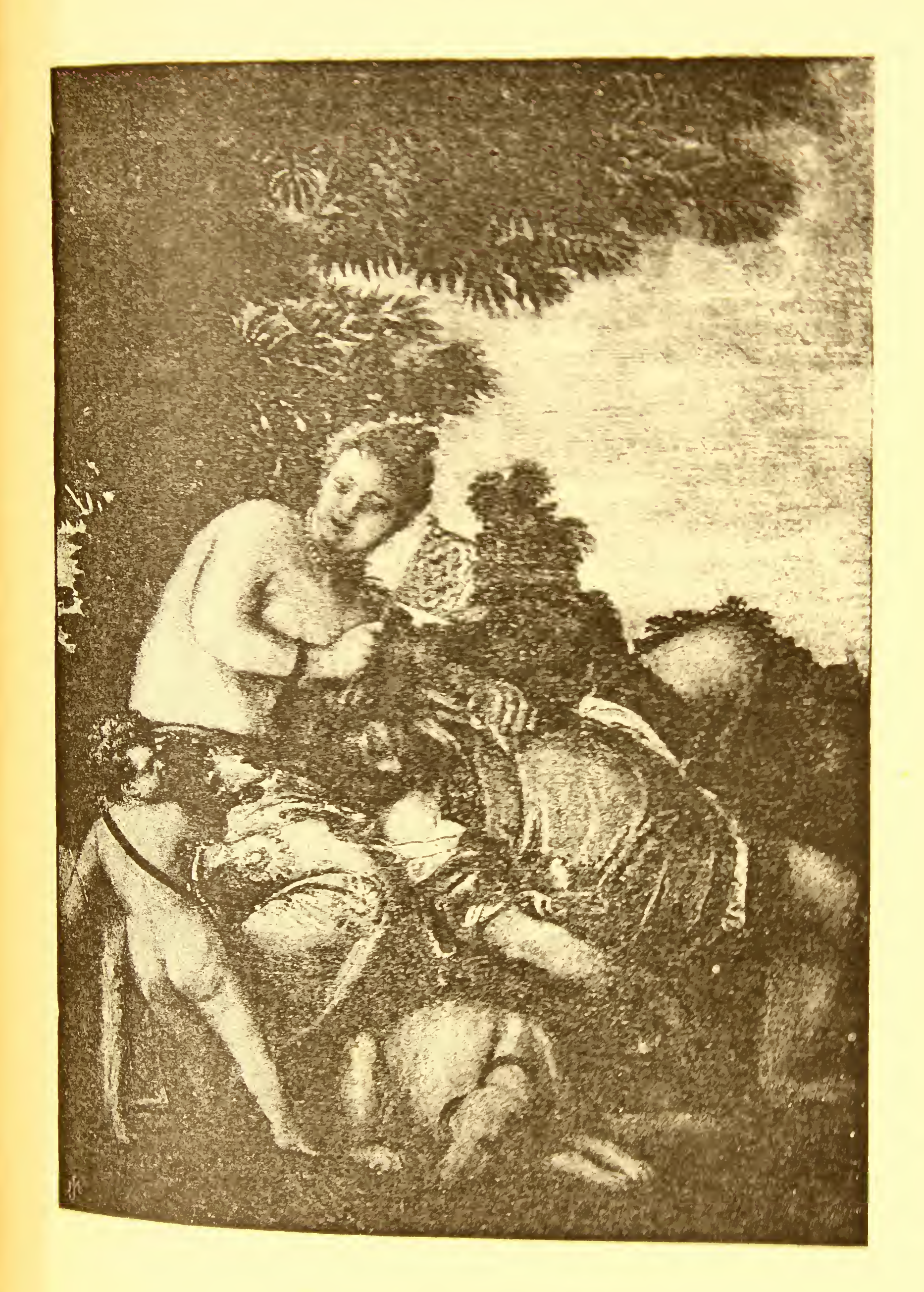
Pintó Rubens muchas obras en nuestra península: primero en Valladolid, reinando Felipe III, según nos lo revelan los hallazgos de M. Baschet en los archivos de Mantua, pues no se equivocó Horace Walpole, como creía Cumberland, al decir que aquel gran pintor había venido por primera vez á España durante la privanza del duque de Lerma. Pintó después en Madrid, cuando vino acá en 1628 para dar al gobierno de Felipe IV explicaciones verbales acerca de la *misión pacificadora* entre Inglaterra y España, que, con beneplácito de la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia y del gran Marqués de Spínola, él mismo se había en cierto modo impuesto. Entonces, en el espacio de nueve meses, ejecutó con asombrosa fecundidad sobre unos 40 cuadros, ya originales, ya copias del Tiziano, como puede verse en los escritores que han historiado la vida de este gran pintor, señaladamente en Carducho, Pacheco, Ceán Bermúdez, Stirling y Alfred Michiels, ó más cómodamente en el resumen que acerca de aquella prodigiosa tarea incluyó el Sr. Cruzada Villaamil en su ya citado libro: *Rubens, diplomático español*. De estos cuadros posee algunos preciosos bocetos en su palacio de Madrid el Duque de Pastrana.

Supo ahora Felipe IV con rara habilidad esclavizar á su mandato á otro genio no menos grande: el inmortal Velázquez. Entre el monarca y el artista, aquél abriendo campo á los vuelos de la fantasía con demandas de cuadros históricos, retratos, paisajes, boscajes, escenas de montería, y aun bodegones, éste inventando una verídica é inusitada manera de pintar, que debe

su prestigio, más que á lo que define y concluye, á lo que con ingenio y sobriedad sólo insinúa, dieron vida y fomento á toda una nueva escuela de donde salieron excelentes pintores: la inmortal escuela de Madrid, vencedora de su rival la sevillana. Toda una falange de artistas se formó á su sombra, ejecutando obras para los palacios y casas de recreo de Felipe IV, y en estas rivalizaron las cualidades de nuestro genio nacional con las del genio germánico y latino, no desmereciendo en la noble contienda.

Había en 1637 en el regio Alcázar de Madrid una estancia, en cierto modo privilegiada, donde podía hacerse comódamente el estudio comparativo de las calidades de los más grandes maestros de Europa, y era el *Salón nuevo sobre el zaguán y puerta principal* de Palacio, que después llevó el nombre de *Salón de los espejos*. Ocupaba esta estancia el lugar que ocupa hoy en el actual Palacio el *Salón del trono*, y la decoraban lienzos tan capitales como el *Carlos V á caballo*, de Tiziano; un *retrato ecuestre de Felipe IV*, de igual tamaño, por Rubens; siete cuadros más, unos de montería y mitológicos otros, de este gran pintor; el *retrato del infante don Fernando de Austria con el traje de gala con que entró en Bruselas*, de Van Dyck; otro *retrato del propio Infante*, representado á caballo *en la batalla de Nordlinga;* el lienzo de *la expulsión de los moriscos*, de Velázquez; y otros cuadros históricos de Carducho, Eugenio Caxés, Artemisa Gentileschi, y Guido Reni. Acompañaban á estos bellos ejemplares de los más privilegiados genios de Italia, Flandes y España, preciosos objetos de artes industriales, entre los cuales llamaban la atención del hombre de gusto seis bufetes ó mesas de mármol y jaspe, con incrustaciones de piedras duras formando dibujos de pájaros, follajes, frutas, etc., trabajadas en Florencia, ya regaladas al rey por el Obispo de Catania, ya adquiridas en la almoneda de D. Rodrigo Calderón.

PABLO VERONES



VENUS Y ADONIS

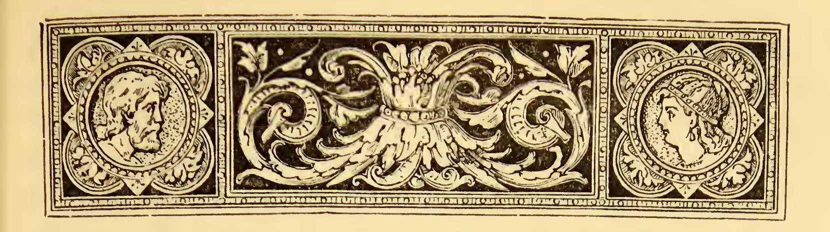
—Desgraciadamente perecieron en el incendio del regio Alcázar, ocurrido en 1734, varios de aquellos cuadros, entre ellos el de la *Expulsión de los moriscos* de Velázquez y el *retrato ecuestre de Felipe IV* pintado por Rubens; y se redujeron á ceniza también en tan deplorable siniestro obras maestras de Tintoretto, de Pablo Veronés, de Ribera y del mismo Velázquez, que habían acrecentado la riqueza de aquel salón después del año 1637 y que aparecen catalogadas en él al morir Felipe IV. Irreparable pérdida por cierto la de tales joyas! Porque los lienzos de Tintoretto, que lucían sobre los cuatro grandes espejos del salón, representaban estos asuntos, tan congeniales con sus más afamadas composiciones; el *Robo de Helena, Judith y Holofernes*, *Píramo y Tisbe* y *Venus y Adonis;* y los de Velázquez, que serían impagables hoy por lo inusitado del género de dos de ellos, en contraste con el genio varonil y esencialmente naturalista del gran creador de la escuela de Madrid, representaban, en cuatro entreventanas, uno á *Apolo desollando á Marsias*, otro á *Mercurio y Argos,* y los dos restantes á *Venus y Adonis*, y á *Psiquis y Cupido.*

Pero donde principalmente descollaba Velázquez era en el palacio del Buen Retiro, cuyos salones de *Reinos* y de *Comedias* exornaron los soberbios *retratos ecuestres de los reyes Felipe III y Felipe IV y sus respectivas mujeres;* el lienzo de *las Hilanderas;* la *Rendición de Breda;* el *Aguador de Sevilla*, que hoy luce en la colección de Lord Wellington, en Londres, y multitud de retratos de príncipes y de bufones de la Casa Real: entre estos últimos, *Pablillos de Valladolid*, *Pernia*, *don Juan de Austria*, *Cárdenas el toreador* y *Calabacillas.*

Favorecieron singularmente á España para que lograra allegar tan envidiables tesoros, la circunstancia de ser en cierta manera súbditos españoles los más grandes pintores de los Países-Bajos, al menos los de

las ricas provincias que en aquellos dominios nos habían quedado después de la paz de Munster (en 1648), y el grande amor á las artes que manifestaron todos los príncipes gobernadores de aquellos Estados, desde la hija de Felipe II hasta el bastardo don Juan José de Austria. Léanse las vidas de Rubens, Jordaens, Gaspar de Crayer, Snyders, David Teniers, etc.: apenas hay un esclarecido pintor, flamenco ó brabanzón, que no haya recibido señaladas mercedes, honrosas confidencias, favores íntimos, ya en concepto de pintor de cámara, ya de maestro ó acaso de *amigo*, de aquellos ilustrados príncipes. Isabel Clara Eugenia y su marido el archiduque Alberto, dieron en esto el ejemplo al Infante vencedor de Nordlinga: éste lo dió á su vez al archiduque Leopoldo, á quien casi oscureció como favorecedor y admirador de Teniers el bastardo de Felipe IV; y á tal punto llegó el monopolio ejercido por España con los ingenios de los Países-Bajos (providencial compensación de sus pérdidas políticas y militares), que casi pueden considerarse las esplendorosas magnificencias de la paleta neerlandesa como enfeudadas á la empobrecida y deslustrada corona peninsular.





CAPÍTULO IX

Errores cometidos en la calificación de los cuadros por los más aventajados pintores de aquel tiempo.—Varios inventarios de las pinacotecas del rey Felipe IV.

No obsta á la ventajosa idea que nos hemos formado de las varias galerías de cuadros del monarca español, el ser ya evidente que muchas obras calificadas en los inventarios de aquella época como de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel, Rafael, Holbein, Lucas de Holanda, Alberto Durero, el Correggio, Tiziano, Rubens y demás príncipes de la pintura, no debieron la existencia sino á artistas de inferior categoría. Fué muy frecuente en España en el siglo XVII atribuir á pintores de primera nota cuadros de artistas de escaso nombre: así vemos en dichos inventarios adjudicar á Leonardo de Vinci tablas de Luino ó de Cesare da Sesto, al Tiziano ó al Tintoretto lienzos del Bassano, á Rubens cuadros de Quellyn ó de Salaert, ó de cual-

quiera de sus muchos discípulos.—De esta tendencia á bautizar todos los cuadros con nombres célebres no se eximieron ni aun los más grandes profesores cuando les llegó la ocasión de hacerlo, y si hubiera tenido esto presente un laborioso y distinguido amigo nuestro al enumerar en su libro sobre Rubens los *cuadros perdidos* de este célebre pintor, de seguro habría reducido considerablemente la lista de semejantes pérdidas; porque en vez de tomar como guía infalible los defectuosos inventarios de Palacio, su buen criterio le hubiera hecho descubrir que muchas obras de artistas de segundo orden, que todavía existen, eran erróneamente atribuídas á aquel gran maestro, aun durante su vida. No podemos pues asentir al principio que este crítico establece como base y fundamento de su investigación, esto es, á considerar infalibles y ejecutorias las calificaciones de Velázquez, y menos aún las de su yerno Mazo consignadas en el inventario de 1666 á la muerte de Felipe IV. No nos parece *grandísima autoridad é irrecusable juez* (1) el que, por ejemplo, atribuye á Leonardo de Vinci un cuadro de *Unos hombres comiendo requesones*, adjudica al Tintoretto lienzos de *Cabañas de pastores,* y quita á Lorenzo Lotto la preciosa tabla de *Los Desposorios,* número 288 de nuestro Museo de Madrid, para dársela al Palma.

La moderna crítica rechaza aquellas arbitrarias atribuciones, siquiera las autorizaran Angelo Nardi, consultor habitual de Felipe IV en materia de pinturas, el mismo Velázquez, y el yerno de éste Juan Bautista del Mazo (muy respetables por su práctica en el arte, mas no por sus juicios sobre las escuelas y los estilos); en cambio, no pocos cuadros cuyo mérito ellos ignoraron y permaneció oscurecido, adquieren hoy el con-

(1) Tales son sus palabras. *Rubens diplomático español*, página 282.

cepto de obras capitales, y sus autores el de pintores eximios.

Hubiera rivalizado con el tesoro artístico de Felipe IV, ó le hubiera sobrepujado acaso en número y calidad de cuadros, el del rey Carlos I de Inglaterra, á no haber terminado su carrera este monarca de un modo tan infausto en 1649; pero desde esta época, enriquecido el de Felipe IV con las adquisiciones hechas en la almoneda de Whitehall, ya no hubo otro que se le comparase en toda Europa. Es de notar que ni en la misma Italia había ya galerías de cuadros tan numerosas, porque el poder y la riqueza de los Médicis, Mecenas los más ilustres de aquella región, se hallaba espirando desde fines del siglo XVI bajo la preponderancia de España y del Imperio; y los Gonzagas, duques de Mantua, que á aquellos seguían en magnificencia y boato artístico, habían hecho abdicación de su glorioso timbre de protectores de la pintura italiana, vendiendo á Carlos I su suntuosa galería en 1629 por la suma de 80.000 libras esterlinas.

La colección del desgraciado Estuardo habia sido la primera en allegar obras maestras de todos los países de Europa. Empezó á formarla, según queda ya insinuado, siendo príncipe de Gales, cediéndole para ella Felipe IV joyas que más adelante rescató con usura: la aumentó con la selecta colección de su difunto hermano el príncipe Enrique, entusiasta como él por las artes; la acaudaló luégo con la famosa colección de los duques de Mantua, para quienes habían ejecutado peregrinas obras el Mantegna, Rafael y Julio Romano, el Correggio y Tiziano; le incorporó además una valiosa compra de 25 cuadros de escuelas italianas hecha por un cierto Mr. Trosley; y la acabó de enriquecer con los cuantiosos donativos que le hicieron Luis XII de Francia y los caballeros ingleses Thomas Howard, el conde de Arundel, lord Marshal, el conde de Pem-

broke, el conde de Suffoolk, lord Hamilton y lord Abbot Montague; y con los bellísimos cuadros que para él pintó el inolvidable Van Dyck.

El Dr. Waagen, de quien tomamos estas noticias (1), asevera que la colección de pinturas que Carlos I reunía entre sus diferentes palacios, St.-James, Withehall, Somerset House y Hampton-Court, llegaba á 1.387 cuadros; y haciendo un detenido y concienzudo cotejo de los tres catálogos que existen de esta colección, á saber, el que redactó George Vertue entre los años 1639 y 1649 (2), el que formó en 1679 el conservador Vanderdoort, y el que se hizo para la galería del rey Jacobo II, restauración parcial de la colección de su padre, deduce que éste poseía un cuadro de Leonardo de Vinci; tres de Andrea del Sarto; trece de Rafael; veintisiete de Julio Romano, uno de Perin del Vaga, otro de Garofalo, otro de Luino, nueve del Correggio, once de Parmigianino, cinco del Giorgione, cuarenta y cinco de Tiziano, cuatro del Porderone, uno de Sebastián del Piombo, cinco de Palma Vecchio, cuatro de Pablo Veronés, dos de Aníbal Carracci, cuatro de Guido, tres de Alberto Durero, once de Holbein, dos de George Penz, uno de Aldegrever, siete de Lucas de Leyden, dos de Mabuse, seis de Rubens y diez y ocho de Van Dyck. Concede el erudito berlinés que podía haber algo de fantástico en el valor de esa colección, por no ser acaso genuínos todos los cuadros atribuídos á tan grandes pintores; pero cree sin em-

(1) *Treasures of Art in Great Britain*, tomo I, carta 2.ª

(2) Lo publicó con numerosas adiciones Mr. Bathoe en Londres, en 1757, en 4.º - 202 páginas con índice; y da noticia cabal de su contenido el referido Dr. Waagen en su citada obra, añadiendo á la descripción de los cuadros, curiosos datos sobre su procedencia, estimación, precios en que fueron vendidos, etc.; tomo II páginas 465-85, Apéndice A.

bargo que la mayor parte eran obras capitales, principalmente las 46 que había reunido Carlos en las tres piezas del Palacio de Whitehall que solía habitar, todas ellas *capi d'opera* de los maestros italianos del siglo XVI.

Ahora bien, para que resalte desde luégo la gran superioridad del tesoro pictórico que Felipe IV dejó en herencia á su hijo Carlos II, diremos únicamente que el último vástago de la casa de Austria-España, sólo en el Real Alcázar-Palacio de Madrid tenía 1547 cuadros, entre los cuales figuraban, al decir de los que presidieron á la redacción de su extenso inventario, ocho de Alberto Durero, dos de Andrea del Sarto, cuatro de Antonio Moro, doce de Sánchez Coello, quince de Bassán el viejo, uno del Bronzino, diez y nueve de Van Dyck, treinta y ocho de Jan Brueghel, tres del Caballero Máximo, ocho del Greco, cuarenta y tres de Velázquez, dos de Daniel de Volterra, siete de David Teniers, veintiseis de Snyders, dos de Federico Barroccio, otros dos del Zucaro, doce del Guido, dos del Guercino, seis de Jerónimo Bosch, uno de Goltzio, treinta y seis de Ribera, dos de Jacobo Palma el joven, diez y seis de Pantoja de la Cruz, doce de Mazo, seis de Carreño, siete de Leonardo de Vinci, cuatro de Lucas de Holanda, tres de Miguel Angel, uno del Bellino, once de Mario de' Fiori, tres del Poussin, veintinueve de Pablo Veronés, seis del Parmigianino, dos de Polidoro Caravaggio, uno de Palma Vecchio, dos del Procaccini, otros dos del Pomerancio, uno de Pietro Perugino, siete de Rafael, sesenta y dos de Rubens, uno de Sebastián del Piombo, setenta y seis del Tiziano y cuarenta y tres del Tintoretto, sin contar los de otros autores estimados como de primera jerarquía en aquel tiempo.

Bien se nos alcanza que no merecen entera fe las atribuciones y calificaciones de los profesores coetá-

neos, sobre todo tratándose de cuadros de las escuelas extranjeras, italianas y germánicas, en que ni el mismo Velázquez, como acabamos de ver, era autoridad decisiva; pero lo cierto es que en estos juicios comparativos hay que fiarse, más que del rigor de los datos históricos, de cierto criterio racional y un tanto laxo, y que en la ocasión presente sólo este es aplicable, á saber: que si, pecando de falta de crítica, exageraron la importancia de las colecciones de Felipe IV y Carlos II los pintores españoles que autorizaron sus inventarios, igual ó mayor pecado cometerían probablemente el grabador Vertue, el conservador Vanderdoort, y los demás que intervinieron en los inventarios ingleses, no siendo á la sazón la Gran Bretaña país que descollase mucho en el cultivo de las bellas artes. ¿Cuántos Angelos Nardis no habría en la corte de Carlos I de Inglaterra para asesorar al rey en la difícil obra de dar autores á los cuadros de sus galerías?

Felipe IV hacía mucho aprecio de Angelo Nardi, pintor de escaso mérito, cuyo pincel empleó en multitud de obras de decoración del renovado Alcázar-Palacio de Madrid, y dícese que le llamaba para que señalase autor á todos los cuadros que le enviaban de Italia. Tan poco se escrupulizaba en aquellos tiempos en materia de atribuciones!

De las colecciones de Felipe IV se hicieron diferentes inventarios: el primero de que tenemos noticia fué el que se formalizó de los cuadros de la Casa Real del Pardo en 1623, con motivo de la entrega y cargo que de ellos se hizo al conserje Carlos Valdovín Vique. Este inventario viene á ser con pocas variantes el mismo que se extendió en 1614, reinando Felipe III.—El segundo, no general tampoco, sino parcial, comprende sólo los cuadros del Real Alcázar-Palacio que Juan Gómez de Mora entregó en Noviembre de dicho año 1623 á Antonio y Alonso Gutiérrez de Grimaldo,

por haberlos quitado del Oratorio del rey Felipe III al habilitar allí el dormitorio del infante D. Carlos.— Fué el tercero el que se redactó en 1637 para hacer entrega de las pinturas del mismo Real Alcázar-Palacio de Madrid al ayuda de furriera Simón Rodríguez; y este es sin disputa el más interesante, no porque se deba atribuir en él intervención alguna á Velázquez, á pesar de ocurrir con frecuencia en sus notas marginales el nombre de este pintor insigne, que no era á la sazón en la Casa Real más que un mero ayuda de la guardaropa sin ejercicio (1), sino por las noticias que consigna acerca de la procedencia de muchos de los cuadros que allí figuran. — El cuarto inventario es el que se volvió á hacer de las pinturas del Pardo en 1653, con motivo de haber entrado á desempeñar su oficio de Conserje de aquella Casa Real D. Eugenio de los Ríos. Adviértese ya en este documento la crasa ignorancia de los que lo redactaron, los cuales llaman á la celebre pintora italiana Artemisa Gentileschi, la *Gentileza,* y describen de esta manera un precioso cuadro de Jan Brueghel que existe hoy en nuestro Museo del Prado: *lienzo largo y angosto, flamenco original, con mucha gente.* Es muy de advertir para el cómputo aproximado del sinnúmero de pinturas que reunió Felipe IV, que sólo en este inventario del Pardo de 1653 figuran más de 375 cuadros en 334 partidas.—Es el quinto inventario el que formó á los pocos meses de la muerte del rey, y autorizó con sus tasaciones, el yerno de Velázquez, Juan Bautista del Mazo; el cual comprende sólo una parte de las piezas del Real Alcázar-Palacio de Madrid. Lleva el siguiente título: «Año »de 1666.—Pinturas.—Imbentario y tasacion de las pin-

(1) Aunque se nombra á Velázquez en estas notas, es sólo para consignar que tales ó cuales cuadros le fueron entregados en 1652, cuando logró el cargo de Aposentador de Palacio.

»turas que quedaron por fin y muerte del Sr. Rey »Don Phelipe Quarto que santa gloria aya.» Y encabeza de esta manera: «En la villa de Madrid á diez y »siete de Setiembre de mil y seiscientos y sesenta y »seis años, el dicho Sr. D. Garzía de Medrano, prosi»guiendo en el dicho imbentario, estando en el quarto »baxo en que bibió el rey nuestro Sr. Don Phelipe »Quarto deste nombre, que santa gloria aya, que se »abrió por don Joseph Pacheco Cauallero de la Hor»den de Santiago y aposentador de Palacio, y estando »en una pieza pequeña donde el rey nuestro Sr. se »retiraua, en que están dos estantes pequeños de li»bros, que llamauan el Retiradico, se imbentarió y »aprezió por Juan Baptista del Mazo, pintor de cáma»ra, lo siguiente, etc.»—Ofrece este documento en su hoja primera una nota, puesta en tiempo de Carlos II, en que se expresa no estar acabado, por faltarle las pinturas de la *Capilla real y Sacristía,* del *Salón de los Espejos*, de la *pieza de la Cámara y gabinete del Salón*, del *Salón dorado*, del *Cuarto bajo del Príncipe* y *pasadizo de la Encarnación,* y muchas de las *bóvedas del Tiziano*, *de la Priora*, *de los Oratorios*, y de otros aposentos: por lo cual añade: «se hizo otro imbentario nuevo de »pinturas y alhajas comprendiendo todo lo referido, »el año 1686, que es al que se debe estar.» Ya dejamos advertidos los muchos errores que el buen Mazo cometió en la clasificación de los cuadros que justipreciaba, y en la designación de los autores á quienes los atribuía: errores no menos disculpables en los cuadros de Rubens y sus discípulos, que él mismo copió, que en los de los otros autores, por la gran dificultad que en todos tiempos ha ofrecido el conocimiento de los estilos y escuelas, aun contemporáneos.

Sensible es de todas maneras que este inventario de 1666 quedara incompleto; pero si por una parte consideramos que el general marasmo que invade á la

monarquía durante el reinado del inepto Carlos II, comienza cabalmente por el monarca y sus servidores, y atendemos por otra á la inmovilidad casi absoluta que, respecto de la situación y disposición del regio ajuar en cerca de medio siglo, nos revelan ulteriores documentos; sin violencia nos persuadiremos de que todo lo omitido en ese catálogo de 1666 se halla en el otro que se redactó bajo el título de *Relaciones generales* en el expresado año de 1686, sin más adiciones que los cuadros de algunos pocos pintores de talento, como Carreño, Francisco Rizi, Claudio Coello y Cerezo, que, jóvenes de esperanzas en tiempo de Felipe IV, daban frutos de su maduro ingenio en el reinado de Carlos II á la sombra del palacio y de la corte.

Puede de consiguiente este documento, titulado *Relaciones generales*, considerarse como inventario de las pinturas que dejó Felipe IV en el referido Alcázar-Palacio; y así viene á declararlo la misma nota arriba mencionada, puesta en el de 1666, que expresa que á las *Relaciones generales* debe estarse para conocer los cuadros no inventariados por Mazo, y que en 1686 se inventarió todo lo que en la época anterior había dejado de incluirse, esto es, la Capilla real y Sacristía, el Salón de los Espejos, la pieza de la Cámara, etc.: prueba evidente de que los cuadros seguían siendo en tiempo de Carlos II casi los mismos en número que en la época en que falleció su padre: así como del cotejo de ambos inventarios se deduce que eran también las mismas su tasación y colocación.

No sin motivo, pues, el palaciego á quien se había dado el encargo de formar estas *Relaciones generales* (1),

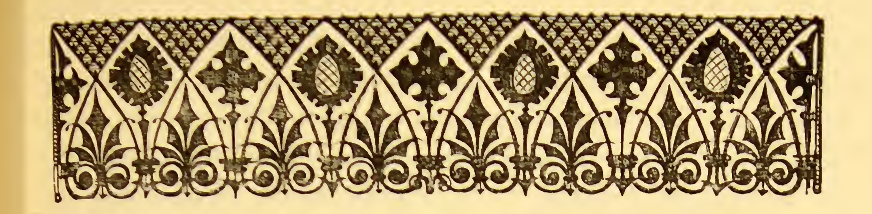
(1) Mandó hacer las *Relaciones generales* el Excmo. Sr. Condestable de Castilla y de León, mayordomo mayor de S. M., al jefe de la Cerería D. Bernabé Ochoa.—En el mismo Arch. de Pal. donde estas *Relaciones* se conservan en tomo aparte, encuader-

inventario el más formal y acabado de cuántos se hicieron de los cuadros y alhajas del Palacio-Alcázar de Madrid en el siglo XVII, consignaba satisfecho al final de los resúmenes con que encabezaba su trabajo, estas jactanciosas palabras: «*Son todas 1.547 pinturas, número, especialmente en las originales, mayor que ha tenido junto, ni tiene, algún monarca ó príncipe, como lo confiesan aun los extraños;* esto, después de tantas y tan singulares como S. M. tiene en los palacios del Buen Retiro y los Bosques, y las del primer lugar en San Lorenzo el Real, á donde sólo el año de 1656 mandó llevar el rey nuestro Señor D. Felipe IV (que esté en gloria) 41 pinturas originales de los mayores autores y estimación. Y el rey nuestro Señor (q. D. g.) envió el año de 1675, 20 juntas, y otras tantas que después en diferentes partidas se han llevado, todas originales.»

---

nado en pergamino, hay otro documento que las reproduce, que es el *Cargo general de todas las pinturas del alcázar Real de Madrid,* hecho en Setiembre de 1686 al guardajoyas del rey D. Bernardo Tamayo de Villalta.





CAPÍTULO X

Detrimento que sufren las regias pinacotecas bajo el reinado de Carlos II.—Pintores desconocidos que figuran en ellas.—Contingentes flamenco y francés que ingresan en la pinacoteca del Real Alcázar Palacio de Madrid.

Las regias pinacotecas de Felipe IV no sufrieron más merma durante su largo reinado que la que ocasionó el incendio del Palacio del Buen Retiro, ocurrido en las Carnestolendas de aquel año tan aciago de 1641: año en que se consuma la separación de Portugal; en que la altiva Cataluña amaga propagar el fuego de la rebelión á las provincias limítrofes; en que se urden traiciones para alzar como reinos independientes á Aragón y Andalucía, y en que la frívola corte aplaude, en las fiestas y espectáculos del Buen Retiro, la erección de la estatua de bronce de *Felipe el Grande*, sin advertir el vínculo oculto que enlaza la historia de aquel bello y arrogante simulacro

con el largo y melancólico drama que, comenzando por una secreta confección de venenos, va á resolverse en 1648 en el tormento dado al Duque de Hijar y en la degollación de D. Pedro de Silva, D. Carlos de Padilla, D. Domingo Cabral y el Marqués de Ayamonte (1). Hechos de la mayor gravedad, relacionados con este monumento de la bella estatuaria toscana, resultan, en efecto, consignados en la correspondencia del embajador Florentino Ottavio Pucci. Refería éste á su corte que mientras Fernando Tacca, el hijo del famoso escultor Pietro Tacca, autor de la estatua ecuestre de Felipe IV, estaba en Madrid esperando la llegada de la obra de su padre, para colocarla en el pedestal que para ella se disponía en uno de los jardines del Buen Retiro, D. Luís de Haro y su tío el Conde-Duque de Olivares le habían empleado en confeccionar venenos, por sugestión del rey. Añadía que Fernando Tacca los había hecho de dos clases, uno de tabaco destilado y otro de arsénico *(Egli ne fece di due qualità, una della distillazione del tabacco e l'altra di una composizione di arsenico);* que él, Pucci, creía que estos venenos estaban destinados al duque de Medina-Sidonia, acusado de haber querido alzarse con el reino de Andalucía, y á otros grandes de quienes sospechaba el Conde-Du-

(1) Véanse acerca de estos interesantes sucesos el estudio sobre la *Casa de Austria*, ya citado, debido á la magistral y escudriñadora pluma del Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, y las curiosas *Cartas de PP. de la Compañía de Jesús*, también antes de ahora mencionadas, tomo VII, páginas 218 y siguientes; y respecto de la poco conocida historia de la erección de la estatua ecuestre de Felipe IV, que vulgarmente designamos con el nombre de *El caballo de bronce*, pueden verse las cartas y documentos que publicó el Dr. Gaye *(Carteggio inédito*, etc., tomo III, números 438, 439 y 441), y nuestro estudio *Páginas para un libro pensado y no escrito*, publicado en el *Almanaque de la Ilustración* de 1883.

que; y que la corte de Florencia no había podido menos de desaprobar la conducta de Tacca porque contribuía á arraigar la falsa creencia de que los italianos son muy expertos en la industria maléfica é inmoral de los venenos.

No creemos calumniosa la especie revelada por el embajador florentino; pero nos repugna, por la idea que tenemos del carácter de Felipe IV, que dijeran verdad D. Luís de Haro y el Conde-Duque al manifestar á Fernando Tacca que obraban por sugestión del rey. Cabalmente en aquel mismo año de 1641 el Conde-Duque tramaba la indigna farsa del desafío del duque de Medina-Sidonia al duque de Braganza, haciéndole mantener contra éste el campo por varios días en Valencia de Alcántara, para vindicar á los Guzmanes de la nota de traidores á la corona. ¿Quién nos asegura que D. Luís de Haro y el Conde-Duque, Guzmanes ambos como su pariente el de Medina-Sidonia, no pensaran en deshacerse secretamente del descubierto conspirador, si creían que las revelaciones de éste podían comprometerlos á los ojos del rey, antes de fijarse en la ridícula comedia del reto al Duque de Braganza, de hacer público el cartel de desafío, y de mantener el campo contra él con sus jinetes armados uno y otro día, para figurar que anhelaba sincerarse y volver por su mancillada honra?

Pero reanudemos nuestro relato. Las vicisitudes ocurridas en la colección de cuadros del Real Alcázar-Palacio de Madrid, en los treinta y cinco años que duró el reinado de Carlos II, marcan la misma decadencia que experimenta el arte bajo el último vástago de la casa de Austria. No consta, en efecto, que dejara pinturas al óleo, es decir verdaderos *cuadros*, en el regio Alcázar, casi ninguno de los pintores de segunda jerarquía que alcanzaron fama en la escuela de Velázquez durante su postrer período, y en las de Carreño,

Pedro de las Cuevas y Rizi. Era muy elogiada por sus retratos la condesa de Valleumbrosa; lograron renombre Francisco de Burgos y Francisco de Palacios como imitadores del grandioso estilo de su maestro Velázquez; el licenciado Pedro de Valpuesta, el jesuíta Adriano Diericx ó Rodríguez, Alonso de Mesa, Juan Montero de Rojas y Andrés Pérez Polanco, supónese que ejecutaron obras muy bellas, por su bello colorido principalmente, para muchas iglesias y conventos de la corte; y sin embargo, ninguno de ellos al parecer empleó sus pinceles en servicio del monarca. Es más: halláronse introducidos en los palacios, ya del rey, ya del poderoso Almirante de Castilla, no pocos pintores: cual como alumno proficiente admitido á copiar en las regias galerías las obras de los grandes maestros italianos y flamencos, cual otro como aventajado fresquista y decorador; éste conmemorando con un cuadro de la *Fiesta de toros en Cuenca* el nacimiento de Carlos II, aquél desempeñando el empleo de pintor del Rey ó pintor de Cámara; esotro aleccionando en el dibujo y en el manejo de los colores al bastardo D. Juan de Austria; quien decorando con retratos al óleo y con pasajes mitológicos, y alegorías al fresco y al temple, los salones de comedias del Real Alcázar y del palacio del Retiro, las galerías de uno y otro, las alcobas y tocadores de la Reina, las suntuosas viviendas del Marqués de Heliche y del Almirante de Castilla: y estos á quienes aludimos, conocidos en la historia de la pintura española con los nombres de Juan Martín Cabezalero, Juan Antonio Escalante, Francisco Herrera el mozo, Cristóbal García Salmerón, D. Sebastián de Herrera Barnuevo, Eugenio de las Cuevas, Francisco Camilo, D. José Antolínez, D. Pedro Atanasio Bocanegra, D. Isidoro Arredondo, Dionisio Mantuano, D. Isidoro Redondillo, D. Juan de Alfaro y José Romaní, no figuran como autores de

cuadros en los inventarios de las soberbias pinacotecas de Carlos II.

El nombre del príncipe bastardo tan elogiado por Carreño, quien reputaba sus obras como dignas de cualquier buen pintor no príncipe, no suena en aquellos documentos; y ni aquel paisista ensalzado hasta las nubes por sus coetáneos, Alonso del Barco, ni Tomás de Yepes, el Daniel Seghers ó el De Heem valenciano, que hacía tan admirables flores y bodegones, tienen puesto entre los autores que dichos catálogos nombran. ¿Qué más? D. Francisco de Solís fué muy aplaudido de mancebo por el rey Felipe IV, que se preciaba de conocedor del verdadero mérito: Sebastián Muñoz era á menudo honrado por este rey que en sus postreros años se entretenía viéndole pintar; y esto no obstante, en las colecciones de su hijo no se advierte el menor rastro de semejante aprecio.

Como por excepción aparecen nombrados en los inventarios del año 1700, de que vamos á hacernos cargo en seguida, algunos pintores que nadie apenas recuerda hoy. En el palacio de Aranjuez dejó á su muerte Carlos II nada menos que 33 paisajes de Benito Manuel de Agüero, aquel discípulo de Juan Bautista del Mazo de quien cuenta Palomino que con sus dichos agudos entretenía á Felipe IV, el cual solía verle pintar en el estudio de su maestro. Como el inventario respectivo no describe estos paisajes, nos es hoy de todo punto imposible averiguar si se conserva alguno de ellos.

Otros dos pintores que florecieron también en tiempo de Felipe IV y Carlos II, de quienes no consta que el primero de estos reyes tuviese cuadros, son Matías Jimeno y Pedro de Villafranca, discípulos de Vicencio Carducho. Aparecen muchos lienzos de ambos en el inventario del Buen Retiro del año 1700, y resulta de la

descripción de sus asuntos que el Jimeno era un artista que trataba, si bien ó mal no consta, pero probablemente mal, todos los géneros de pintura conocidos: monterías, boscajes, costumbres de cortesanos y de gente rústica, asuntos religiosos, mitológicos, etc. Era sin duda este Matías Jimeno de aquellos practicones incorrectos, semejantes á Juan de la Corte, que tánto abundaron en la segunda mitad del siglo XVII, después de la muerte de Velázquez, y que tánto contribuyeron bajo el imperio de las ideas francesas en el siglo siguiente, al descrédito de la escuela de Madrid. Los palacios secundarios estaban llenos de producciones de esta perniciosa falange artística. De Villafranca se expresa que había bastantes lienzos de asuntos religiosos. Debió ser asimismo un pintor adocenado, á juzgar por sus obras como grabador.

Otros dos pintores, en verdad, aunque de mérito escaso, contribuyeron asimismo á aumentar la parte española de la colección de cuadros de Carlos II en el Real Alcázar-Palacio de Madrid, si hemos de dar crédito al pintor Juan de Miranda, que, con la autoridad de conocedor de las pinturas que había en las regias habitaciones desde antes del año 1700, atribuyó á Matías de Torres un retrato de la infanta doña Margarita de la Cruz, hija natural del bastardo D. Juan de Austria, y á Leonardini dos retratos de Carlos II y su mujer (1).

Los contingentes flamenco y francés de esta colección eran los que habían logrado mayor incremento: así lo patentizan los inventarios formados inmediatamente después de la muerte de Carlos II en los años 1700 y 1701; pero ni los cuadros de aquellas procedencias que acaso ingresaron en el Real Alcázar-Pala-

(1) Así lo consignó en un documento de que en breve haremos mérito.

cio desde 1679 por algún legado del referido don Juan de Austria, de que falta el comprobante histórico, y por efecto del casamiento de Carlos II con María Luisa de Borbón (consorcio fecundo para la importación de las artes y costumbres transpirenáicas en nuestra península), ni el natural aumento que los pintores españoles y el inagotable Lucca Giordano aportaron á las regias pinacotecas durante el reinado del último Austria, podían compensar otras pérdidas que las colecciones de Felipe IV padecían. Lejos de mencionarse dádivas de obras de arte de los personajes de la corte al monarca, como sucedía con frecuencia bajo el reinado del padre, en los inventarios y en la historia del reinado del hijo más bien se consignan lastimosos deterioros, deplorables siniestros, y mermas por donaciones de los príncipes á los grandes.

En efecto, en 1671, cuando Carlos, niño de diez años, se hallaba constituído bajo la tutela de su madre la reina viuda Doña Mariana de Austria, gobernadora de todos los Estados de la Corona de España, ocurre el espantoso incendio de quince días que reduce á cenizas todos los cuadros que decoraban la sala de manuscritos del Monasterio del Escorial. En 1673, al hacerse cargo don Antonio Sanz de Irquíñigo (1) de los enseres y pinturas de la Casa Real del Pardo, por muerte del Conserje de la misma don Eugenio de los Ríos, aparece una disminución de 48 partidas, de resultas de haberse perdido en poder de este último todos los cuadros que en tiempo del rey don Felipe estaban colocados en las siete piezas denominadas *zaguán*, *pieza debajo del primer corredor*, *pieza debajo del segundo corredor*, *escalera del Rey*, *pieza en lo alto del corredor del Rey*, *corredor del Cierzo*, *y corredor del cuarto de la Reina*. Y cuando,

(1) Saenz de Herquínigo le nombran los documentos de sus postreros años.

muerto Carlos II en 1700, se hace el Inventario general de todos los cuadros existentes, así en el Real Alcázar-Palacio de Madrid, como en los de Toledo, Granada, Sevilla, Valladolid y Segovia, y en los Sitios Reales del Buen Retiro, el Pardo, la Zarzuela, la Torre de la Parada, la Casa de Campo, el Escorial, Aranjuez y Valsain, comisionando al efecto al conde de la Estrella, de los Consejos de Castilla, Guerra y Hacienda, y asesor del Bureo, y nombrando éste á su vez tasadores por la pintura á Lucas Jordán (Giordano), don Francisco Ignacio Rizi y don Isidoro Arredondo; el conde de Benavente, don Francisco Casimiro Pimentel, Sumiller de Corps é individuo de la Junta de Gobierno que instituye al morir el pobre rey hechizado, resulta *legatario de todas las alhajas que había en la pieza llamada de las Furias*, ó sea en la *Cámara del Rey*; siendo lo más notable que semejante legado no consta en el testamento de Carlos II, sino que da testimonio *de haber estado en el ánimo del monarca* un decreto de la expresada Junta de Gobierno, de la cual formaba parte el mismo conde como grande de España (1).

Aunque el Inventario general, principiado en el año 1700, revela escasísimas mudanzas en la colocación que tuvieron las pinturas del Alcázar-Palacio de Madrid y de los palacios y Casas de los Sitios Reales en los años 1653, 1673 y 1686, y desde este punto de vista pudiera parecer cansado su examen; hay un aspecto bajo el cual no carece de interés, porque las pocas va-

(1) Lleva dicho decreto la fecha del 13 del propio mes y año de la muerte del rey: Noviembre de 1700.—Entre las alhajas de la expresada pieza *de las Furias*, así llamada por la pintura que decoraba su bóveda, había obras de Rubens y de Giordano, floreros, guirnaldas con medallones de asuntos religiosos en el centro, miniaturas, etc., de autores flamencos, á juzgar por las imperfectas descripciones del Inventario general del precitado año.

riaciones en él consignadas responden en cierto modo, apreciadas históricamente, á algunas de las vicisitudes que señalan el infeliz reinado del segundo Carlos. Así, por ejemplo, la decadencia del buen gusto artístico aparece visible en el aluvión de telones, más que lienzos, de Lucas Jordán, que inunda el *gabinete del Salón de los Espejos*, *la Cámara de la Reina* y la *galería del Cierzo* del Real Alcázar-Palacio de Madrid, las principales habitaciones del palacio del Escorial, la *Cámara del Rey* y su *Despacho* en el palacio de Aranjuez; y en la abundancia de obras del mismo Jordán, de Lanfranco y del napolitano Compagno, que se advierte en las estancias del palacio del Buen Retiro: residencias las más habituales de la reina Gobernadora y de su hijo, antes y después de echar éste sobre sus flacos hombros el gobierno de la monarquía.

No pudiendo hacer una comparación minuciosa y prolija de unos inventarios con otros, nos limitaremos aquí, como por vía de ejemplo, á consignar las principales variaciones que en el inventario de 1700 del Alcázar-Palacio de Madrid resultan respecto del de 1686.—En la *Capilla Real y Sacristía* los cuadros que había de Alberto Durero y de Van Dyck fueron sustituídos por lienzos de autores italianos y de Vicente Carducho. En el *gabinete del Salón de los Espejos* se quitaron muchos cuadros que había de Brueghel y Rubens para llevarlos al *Cuarto de la Reina viuda*, y se pusieron en su lugar cuadros de Giordano (Jordán) el pintor de moda á la sazón. En el *pasillo junto al cubillo de la pieza de las audiencias* se habían añadido algunos cuadros, entre ellos una copia adocenada de Rubens. Los cuadros que en 1686 decoraban la *escalera secreta que bajaba del Dormitorio de verano del Rey á las bóvedas*, se habían trasladado de orden de Carlos II á la *casa del Campo*. En la llamada *pieza larga de las bóvedas* se había sólo añadido un paisaje de Brueghel.

En el *Obrador de los pintores de Cámara*, situado en el cuarto bajo del Alcázar-Palacio, se habían añadido unos cuadros y quitado otros. Por último, en el inventario de 1700 no se hace mención del *cuarto de la casa del Tesoro, donde habitaba el aposentador de Palacio*, y en cambio se reseñan 10 pinturas desmontadas de que no hacía expresión el inventario de 1686, en las *Bóvedas del Tiziano* y *del Tigre*, en el *Cuarto bajo del Príncipe*, en las *Bóvedas de la Priora* y en la *Galería del Cierzo*, algunas de ellas llevadas de casa de Carreño.—Y por otra parte son cuarenta y siete, si no nos engañamos en la suma, las piezas ó localidades donde no resulta haberse hecho variación alguna.

Nótase entre tanto cómo los palacios más apartados de la corte, que la Familia Real no visita (1), permanecen estacionarios conservando en sus frías y húmedas paredes los lienzos y las tablas alemanas, neerlandesas, italianas y españolas de los reinados anteriores; y se hace sentir el influjo del resuelto enemigo de la Reina madre, don Juan de Austria, que fué á la vez discípulo y Mecenas de David Teniers, por el considerable aumento que el contingente de este pintor adquiere en el mismo Palacio de Madrid durante la época única en que el reinado de Carlos pareció un tanto favorecido del cielo con la caída de los funestos favoritos de su madre, la participación del animoso bastardo en los negocios del Estado, la paz de Nimega, y el enlace del rey con la discreta y virtuosa María Luísa. Declara, en efecto, el inventario de 1700, que las 28 pinturas de Teniers que había en el cuarto bajo de las habitaciones de la Reina madre doña Mariana

(1) Sólo á Valladolid fué Carlos II para recibir á su segunda mujer, doña María Ana de Neoburg, y ratificar su casamiento con ella, en 4 de mayo de 1690.

de Austria y *pieza primera que arrima á la Cámara del cuarto del Rey*, eran todas del llamado *Retrete de la Reina*, y habían sido puestas allí en tiempo de doña María Luisa de Borbón.





CAPÍTULO XI

Paralelo entre las pinacotecas de Carlos II y las de Luís XIV. Superioridad de aquellas en cantidad y calidad

No vamos á entretenernos contando el número de pinturas que reunió Carlos II: abandonamos semejante tarea á los golosos de datos estadísticos; pero afirmamos, sin temor de ser desmentidos, que exceden en mucho de 4,000 las incluídas en los inventarios formados á su muerte en los Palacios y Casas Reales de Madrid, el Buen Retiro y sus Ermitas, la Casa del Campo, el Pardo, la Zarzuela, la Torre de la Parada, el Escorial, Aranjuez, Segovia con el Oratorio del castillo, Valladolid con las dos galerías del Palacio de la ciudad y de la Casa Real de la Ribera, Sevilla y el Lomo del Grullo, la fortaleza de la Alhambra con el Generalife, el Soto de Roma y su Oratorio; sin contar la Casa Real del bosque de Valsain; el palacio de Toledo, donde residió cuatro años como desterrada la Reina madre desde que Carlos II

tomó las riendas del gobierno hasta el fallecimiento de don Juan de Austria; acaso también el palacio de los Consejos de Madrid, donde la misma Reina madre moró algún tiempo después de la boda de su hijo con doña María Luisa de Borbón; el palacio llamado *de las Maravillas*, donde más adelante, en 1700 ó 1701, cuando se formó el inventario de los cuadros y alhajas del cuarto que había ocupado la reina doña María Ana de Neoburg, se trasladó esta señora; y por último, el palacio de Guadalajara, residencia habitual de la misma augusta viuda por espacio de largos años, desde que, extinguidas las pavesas de la guerra de sucesión, se la permitió volver á España, hasta su muerte, acaecida en 10 de julio de 1740.

Del Inventario general principiado en el año 1700 sacamos esta curiosa noticia: comenzó el del *Cuarto de la Reina* (doña María Ana de Neoburg) á 25 de noviembre de aquel año, y después de inventariar los cuadros y alhajas de la *Pieza de Damas*, al pasar al *Cuarto que habitaba la Reina viuda*, se opusieron el contralor don Antonio de Castro y el aposentador don Gabriel de Silva, manifestando que no tenían orden para ello. En su consecuencia, quedó suspendido el Inventario. Entonces la Reina se trasladó al *Palacio de las Maravillas*, y en 24 de enero de 1701 continuó la redacción del expresado instrumento.

El Inventario general formado á la muerte de Carlos II, ocupa 6 tomos en folio. Comprende el 1.º todo el Real Alcázar-Palacio de Madrid, á excepción del Cuarto de la Reina, los Oficios de boca y la Tapicería de la misma señora. El tomo 2.º contiene la Guardaropa del Rey (ropas y joyas), las Reales Caballerizas, el Guadarnés, la Casa de caballeros Pajes, el Real Sitio del Pardo, la Torre de la Parada, el Sitio Real de la Zarzuela, la Real Casa del Campo y el Real Sitio del Buen Retiro con sus Ermitas. Abraza el tomo 3.º el Cuarto de la

Reina, su Tapicería y los Oficios de boca, el Sitio Real del Escorial, Granada y el Generalife, la Alhambra, el Soto de Roma, el palacio de Valladolid y la Casa de la Ribera, el Real Sitio de Aranjuez, el Alcázar de Toledo, el de Sevilla con el Palacio del Lomo del Grullo, el Alcázar de Segovia, las Reales Caballerizas de Córdoba y las Librerías del Palacio de Madrid. En los tomos 4.° y 5.° se reproducen los Inventarios formados, para hacer cargo en 1709 á los empleados á quienes se confía la custodia de las alhajas y pinturas. En el tomo 6.° y último se reproducen los mismos Inventarios y se autoriza la concordancia de las copias con los originales en 1703.

Estaba muy lejos de poseer un tesoro de pinturas semejante el más grande de todos los monarcas de aquel tiempo, el afortunado Luís XIV. Aquel arrogante déspota que pretendía ser la personificación viva y exclusiva del Estado francés: que en su primer guerra con la decadente España la arrebató más de diez plazas fuertes en Flandes; que en su segunda contienda, terminada por las conferencias de Nimega, la despojó del Franco-Condado y de otra media docena de ciudades; y que en su tercera belicosa reyerta con el cuñado imbele, le derrotó en Fleurus, en Lens, en el Ter y en Barcelona, en Staffarda y Marsaglia, quitándole en la misma península española á Rosas, Palamós, Gerona y Hostalrich, y en los Países-Bajos á Namur, Mons, Dismunda y Ath; aquel nuevo Alejandro que sin embargo de luchar con todas las grandes potencias de Europa coligadas contra su ominoso engrandecimiento, no sólo hallaba recursos para mantener en pié de guerra inmensos ejércitos, hacer en todas sus fronteras gigantescas fortificaciones y tener su hacienda siempre desahogada, sino que además invertía sumas enormes en el fomento de las artes, las letras y las ciencias, y encontraba arbitrios expeditos para hacer afluir hacia

su Louvre y su Versalles los tesoros artísticos de Jabach, del cardenal Mazarin, del duque de Richelieu y de muchos señores de Italia; no pudo vencer al desgraciado Carlos de España como colector de obras de pintura, á pesar de la exquisita eficacia de su inteligente ministro Colbert y de la atinada dirección de su pintor de cámara Le Brun; y mientras el monarca español no sabía qué hacer de sus innumerables joyas pictóricas, y para colocar obras nuevas del fogoso é incorrecto fresquista que le poblaba de ángeles, santos y héroes de todas formas y colores las bóvedas del Escorial, arrinconaba tal vez maravillas del arte anegadas entre aquellos cuatro mil cuadros repartidos por sus regias viviendas, el autócrata francés se creía el más rico coleccionista del mundo porque tenía distribuídas entre los siete salones del llamado *Cabinet du roi* del antiguo Louvre, los cuatro del adjunto *hôtel Gramont* y algunas piezas de Versalles, 2.403 obras de autores antiguos y modernos.

Es curiosa la relación que publicó el periódico francés *Le Mercure Galant* del mes de Diciembre del año 1681 (y que reprodujo en su Introducción al Catálogo de los cuadros del Museo Imperial del Louvre Mr. Frédéric Villot en 1862) acerca de una visita que el rey Luís XIV hizo á su galería de pinturas el día 5 del referido mes. En ella se da razón cabal de lo que entonces se llamaba *le Cabinet du roi*, soberbio museo de pinturas, anejo á la suntuosa *Galería de Apolo* del antiguo Louvre, compuesto de siete salones de grande elevación, alguno de los cuales media más de 50 piés franceses de longitud; y se describen también los cuatro salones del *Hôtel Gramont*, que estaba unido al Louvre, donde asimismo tenía el rey preciosos cuadros.—En Versalles había aún pocos á la sazón: no pasaban de 26; pero el rey dió la orden de que llevaran allá 15 más; y en lo sucesivo, especialmente bajo el reinado de

Luís XV, fué Versalles, más bien que el Louvre, el verdadero museo de la corona de Francia.

El número de 2.403 pinturas que decimos llegó á poseer Luís XIV, se refiere á los años 1709 y 1710 en que formó su Inventario general el custodio *Sieur* Bailly (documento citado por el referido Mr. Villot), y en él se comprenden multitud de bocetos y copias de Le Brun, Verdier y Mignard, y algunas miniaturas, que forman un total de 925 objetos.

Pero si no logró Luís XIV triunfar de su cuñado Carlos II en la jerarquía de los grandes poseedores de obras de pintura, consiguió al menos, por el testamento de su deudo y rival, asegurar para un príncipe de su sangre toda aquella incalculable riqueza. Felipe V, en efecto, entró á poseerla toda entera, porque ya no era costumbre, como lo fué en los tiempos antiguos hasta Felipe III, hacer pública almoneda de los bienes del monarca difunto; y no sólo la poseyó sin más merma que la que produjo el brutal despique de las tropas de su competidor, el Archiduque Carlos, las cuales en su retirada de Madrid saquearon la Torre de la Parada y destruyeron preciosos lienzos, sino que entre él y su segunda esposa, doña Isabel Farnesio, la aumentaron con nuevas y muy señaladas adquisiciones.



CAPÍTULO XII

Evolución que se verifica en el gusto artístico bajo el reinado de Felipe V.—Su influencia en la pinacoteca del Real Alcázar Palacio de Madrid.

EMPEZABAN á lucir días menos infelices para la monarquía española después de asegurada la corona en las sienes de Felipe el *Animoso* con las victorias de Brihuega y Villaviciosa, la paz de Utrecht y el sometimiento de Cataluña. Mudábase de melancólico en risueño el porvenir de esta tan probada nación. Pero ¿iba por ventura á mejorar la suerte de las bellas artes en ella, porque mejorase el Estado en lo político, militar y económico?

Si alguna prueba se necesitara de que las artes y las letras no llevan en su vuelo la progresión constante de las especulaciones que tienen su raíz y fundamento en la razón humana, nos bastaría considerar la decadencia que ofrece la pintura bajo los primeros

Borbones, es decir, bajo aquellos mismos príncipes que hacen recobrar á España su perdido poderío; y el florecimiento que el arte lograba cuando bajo los Felipes III y IV, y aun bajo el mismo Carlos II, se estaba consumando el triste aniquilamiento de la nación como Estado. ¿Y qué más prueba de esta verdad que lo que acontecía en la misma Francia? ¿Era acaso comparable con la importancia militar y política que alcanzó en el siglo de Mazarino y de Colbert, de Condé y de Turena, la que había tenido bajo los últimos y degenerados Valois, y bajo los dos primeros Borbones Enrique IV y Luís XIII? En los tiempos de aquellos, sin embargo, habían florecido Simón de París, los Dorigny, Jean Cousin, Toussaint Dubreuil, Simón Vouet, Philippe de Champagne, el Poussin, Claudio de Lorena y Eustache Lesueur, muy superiores á los Le Brun, los Mignard, los Houasse, los de la Fosse, los Parrocel, los la Hire y todos los otros pintores de Luís *el Grande;* período de pompa teatral y relumbrón en que aparecen disfrazadas con afeites de ramera las nobles é ingenuas musas.

Los inventarios redactados durante el reinado de Felipe V, é inmediatamente después de su muerte, nos revelan las aficiones particulares del Rey y de su segunda esposa doña Isabel de Parma á determinadas escuelas y autores, así como las nuevas nóminas de los pintores de aquella época, nacionales, franceses é italianos, nos descubren desde luégo cómo iban decayendo en importancia, al paso que crecían fabulosamente en número, las colecciones reales de nuestra Península. Es curioso, en verdad, observar en aquellos documentos los progresos que va haciendo el mal entendido espíritu ecléctico, ó más bien la tolerancia con lo malo en bellas artes, bajo los primeros Borbones.

Por efecto de esas aberraciones del buen gusto, ó bien de esas que nos atreveríamos á llamar vacilacio-

nes estéticas, tan frecuentes en las épocas de transición, vemos al rey Felipe, por cuya orden negocia el cardenal Acquaviva en Roma la adquisición de la famosa galería de escultura de la reina Cristina de Suecia, dejar arrinconado ese tesoro de clásicas maravillas hasta el fin de su vida. Este hecho merece algún esclarecimiento.

Refiere Ponz que poco después de haber abdicado Felipe V la corona en su hijo Luís I, en 1724, supo que el príncipe d'Erba, heredero de Livio Odescalchi, á cuyo poder había pasado la célebre colección de la reina Cristina, había hecho anunciar su venta en Roma, y que por orden suya el cardenal Acquaviva, ministro plenipotenciario de S. M. C. cerca de la Santa Sede, comisionó al escultor Camillo Rusconi para que la comprase, lo cual tuvo efecto en la cantidad de 12,000 doblones, dando permiso para su libre extracción el papa Benedicto XIII (1). Llegó la colección á San Ildefonso, pero al parecer no fué allí instalada hasta más de veinte años después de la fecha de su adquisición, es decir, hasta después de la muerte de Felipe V. Entonces la reina viuda, doña Isabel Farnesio, encargó su colocación en el piso bajo del palacio á su pintor, conserje y aposentador, D. Domingo María Sanni, mandando que los techos de aquellas salas fuesen pintados al efecto por Bartolomé Rusca.

Vemos también á ese mismo monarca, y por la misma incertidumbre de principios estéticos, entregar al

---

(1) La historia abreviada de los varios trámites por donde vino á poder de nuestros reyes tan preciosa colección de mármoles antiguos, puede verse manuscrita en la curiosa advertencia con que encabeza un inventario en folio, existente en el Archivo de Palacio, que lleva el título de *Cargo general de Furriera de las pinturas, alhaxas y muebles de todas clases de la Furriera del Rey, existentes en el Real Palacio de San Ildefonso, etc.*, hecho por D. Francisco Manuel de Mena en la jornada de 1774.

olvido el tesoro de orfebrería heredado de su padre el Delfín de Francia, después de haberlo sacado momentáneamente de los cajones y estuches en que le fué enviado, para que hiciese de él en 1734 el ministro del *Tribunal de la contaduría mayor de cuentas*, D. Juan Antonio Dávila, un formal recuento é inventario, en que figuraban *ochenta y seis alhajas de piedras duras*, con sus guarniciones de oro, esmalte, piedras preciosas y camafeos: obras probablemente salidas de los talleres de Milán, Florencia y París, y debidas á los Valerio Vicentinos, los Misseronis y los Sarrachis.

El inventario formado por Dávila en 1734 no existe, ó al menos no tenemos de él otro conocimiento que el que nos suministra una carta del conserje y aposentador D. Domingo María Sanni (1), dirigida en 8 de Noviembre de 1745 al marqués de Galiano, Intendente de los Reales Sitios de la Granja y Balsain. Pocos meses antes de morir Felipe V, en 1745, se empezó á formar otro inventario general, que terminó en 1746. Este documento se conserva (2). Otro, por último, se hizo en tiempo de Carlos III, y es el de 1774, formado por D. Francisco Manuel de Mena, en el cual se consigna un error, á saber, que de las alhajas heredadas por Felipe V de su padre el Delfín *no existía cargo alguno: que todo estuvo entregado á la confianza de Sanni, de quien no se duda que la desempeñaría según su acreditada conducta*. El inventario de 1745 y 1746 hace ver que esto es enteramente falso, porque si bien es cierto que las alhajas volvieron á sus estuches y cajones, y á los cuartos alto y bajo de Palacio y de la *Casa de las alhajas*, donde no las veía ni la luz, también lo es que el cargo formal hecho á Sanni consta al final del expresado inventario, y fué firmado y rubricado por él

(1) Arch. de Pal. Felipe V.—S. Ildef. Leg. 13.
(2) En el mismo Arch. Leg. citado.

mismo, según puede verse en el documento arriba citado.

Imposible parece que Felipe V hubiera hecho tan poco aprecio de tan inestimables joyas; y sin embargo, se comprende si se considera la infeliz evolución que estaba haciendo en todas partes el buen gusto artístico.

Habían pasado para el arte en la vecina Francia, nación que iba á influir en el gusto de toda la Europa culta, los felices días de Francisco I y Luís XII, de Enrique II y Carlos IX, del Primaticcio y del Cellini, de la duquesa de Étampes y de Diana de Poitiers. Ya bajo el reinado de Enrique IV había empezado á insinuarse cierta degeneración del sentimiento de lo bello, adquiriendo importancia en los objetos de orfebrería el valor material de las joyas á costa del valor artístico. Las lindas figurillas cinceladas y esmaltadas de la antigua platería francesa, las piezas de tocador y aparador de los Damet, Gédouyn, Mangot, Triboullet, etc., no reducidas á pasta de plata y oro en necesidades supremas, tales como el rescate del rey Francisco I, las guerras de religión y los apuros de Luís XIV, habían cedido el campo á objetos de muy distinta clase desde que concluyó la buena escuela en el arte de modelar, ó lo que es lo mismo, desde que acabó la buena escultura. El inventario de las alhajas de Gabriela d'Estrées, la famosa favorita de Enrique IV, nos revela la incipiente depresión del buen gusto en Francia, y el naciente desarrollo de una pasión por las deslumbradoras masas de oro y pedrería, que podríamos llamar semibárbara. Bajo el reinado de Luís XIV se hizo la afición á las piedras preciosas tan exclusiva, que los trabajos de los escultores, antes aplicados á las alhajas de mesa y tocador, cayeron completamente en desuso: la pedrería vino á ser el objeto principal de la joyería, y el orífice, ocupado ya solamente en

cincelar guirnaldas, florecillas y adornos de todo género, quedó rebajado al empleo de auxiliar del joyero.

Esta decadencia se propagó á nuestra España y duró en ella mucho más tiempo del que supone el vulgo ilustrado, porque durante el reinado de Carlos III, que pasa generalmente por restaurador del gusto clásico antiguo, la veremos todavía perpetuarse. Llegará á su noticia que yace olvidado y encajonado, y como condenado á perpetua reclusión, en varios cuartos del palacio y *Casa de alhajas* de la Granja, el tesoro artístico del siglo XVI heredado por su padre; lo examinará, verá sólo en él *piezas raras y curiosas*, y mandará sean depositadas en el Gabinete de Historia Natural, sin duda para que la juventud dada á las ciencias aprenda en ellas, no á admirar y copiar la belleza de las formas, sino la forma y naturaleza de los productos del reino mineral.

Que este será el exclusivo intento de Carlos III, claramente nos lo dice una nota escrita al margen del referido inventario de 1774, que para nuestro actual objeto no tiene precio, firmada en 1776 por un cierto D. Mateo de Ocaxanza, cuyo cargo oficial nos es desconocido. He aquí el texto: «*Cargo general de Jurriera, etc. —Inventario general de las pinturas, alhajas, etc.*, (*año* 1774), fol. 149. *Piezas raras y curiosas que el Señor Rey Don Phelipe Quinto heredó de su padre el señor Delphin y estan en el Ofizio.* — Nota marginal.—*Por real orden de 2 de Setiembre de* 1776 *se sirvió S. M. mandar que las varias alhajas de cristal de roca, vasos de agatha y otras piedras raras que existian en el Sitio de San Ildefonso, y tocaron á S. M. por la herencia de su abuelo el Delphin, padre del señor Phelipe Quinto, como también los tableros que representan los principales sucesos de la conquista de Mexico, se entreguen mediante recibo á don Pedro Franco Dávila, director del Gavinete de Historia Natural, para que las coloque y guarde en él entre las*

piezas y curiosidades que allí se conservan, y pertenecen todas á S. M., cuyas alhajas permanecerán allí como en depósito, para mayor realce del Gavinete y digna memoria del Fundador.»

Pues algo semejante acontece con las obras de pintura, en cuanto al aprecio que de ellas se hace en la cámara del primer Borbón de España. Veamos, hasta donde lo consienta la imperfección de los documentos oficiales, qué clase de cuadros adquiere el Rey para acrecentar las colecciones de sus predecesores. Sería preciso, ante todo, descontar las adquisiciones dimanadas de confiscaciones de bienes, como ingresos completamente extraños á las aficiones personales del augusto colector. Pero faltan indicaciones en los inventarios para hacer esta eliminación, porque si bien en algunos de ellos se expresa qué cuadros eran antiguos, es decir, de la colección de Carlos II, y cuáles modernos, ó adquiridos por D. Felipe V, no se dice á qué título ingresaron en poder de este Rey. Contentémonos, pues, con un cálculo aproximado.—Tomemos por base la *Memoria* de las pinturas recogidas en la Casa Arzobispal de Madrid después del incendio del R. Alc. y Pal. ocurrido en 1734.—Este interesante documento (que vamos á beneficiar), por efecto del desconcierto que aún se advertía en algunos papeles del Archivo de Palacio, cuyos dignísimos empleados trabajan incesantemente en arreglarlos y clasificarlos, se conservaba cuando nosotros lo consultamos y extractamos, entre los documentos del reinado de Felipe III (1).

Según la declaración del pintor de cámara y tasador D. Juan de Miranda, que, *por haber servido y asistido en la Real Casa desde muchos años antes del fallecimiento del señor rey D. Carlos II, tiene entero conocimiento de*

(1) Cámara.—Leg. 13.

las pinturas que son de aquel tiempo, y de las que se han aumentado en el reinado del señor rey D. Felipe V, por regalos hechos á S. M. (q. e. e. g.), adjudicaciones de bienes confiscados, retratos y otras pinturas ejecutadas en dicho tiempo (1), del incendio del Real Alcázar-Palacio de Madrid se salvaron 1276 pinturas: 1038 antiguas y 238 modernas. Como la suma total de los cuadros que quedaron en la regia morada á la muerte de Carlos II se elevaba á 1575 (2), era evidente que 537 pinturas antiguas se habían convertido en cenizas: entre ellas, no pocas originales de Rubens, que sirvieron de principal ornato al famoso *Salón de los espejos!*

Entre los 238 cuadros modernos del contingente con que Felipe de Borbón había enriquecido el antiguo Alcázar, hay 125 de que no es posible formar juicio, porque el inventario no señala los autores ni las escuelas á que pertenecían; quedan de consiguiente 113 cuadros acerca de los cuales podemos juzgar. Ahora bien, de estos 113 cuadros, uno es, ó se supone ser, de Alberto Durero, otro de Tiziano, otro de Tintoretto, otro de un Bassano, otro de Ribalta (no expresando el inventario si de Francisco ó de Juan), otro de Philippe de Champagne, otro de Sebastián Bourdon, dos de Ribera y dos de Jacques d'Arthois. Estos son los únicos cuadros buenos de aquel aditamento. En cambio, les acompañan uno de Nicolás Vaccaro, infeliz imitador de su padre Andrea y mal plagiario del Poussin; otro

---

(1) Palabras textuales del *Presupuesto* 8.º *de la* MEMORIA citada.

(2) Por el *Inventario de pinturas del R. Palacio de Madrid ejecutado por fallecimiento del Sr. D. Carlos II*, resulta que en las 981 partidas que comprende, había 1575 pinturas.—Arch. de Pal., Testamentaría del Sr. D. Felipe V, año 1747.—«Copia del »Inventario de las pinturas que se reservaron del incendio del »Palacio de Madrid y existentes en las Casas Arzobispales y en »el R. Sitio del Buen Retiro». «Resumen general».

de Pablo de Mattei, pintor napolitano adocenado, secuaz de Lucas Jordán; otro de Gabriel de la Corte, pobre remedo de Mario de' Fiori y de Juan de Arellano; otro de Ardemans, menos infeliz como trazador de obras de arquitectura que como pintor; dos de Palomino, más hábil con la pluma que con los pinceles; uno de su discípulo Ezquerra, digno de tal maestro; otro de Ventura Ligli ó Lirios, fresquista napolitano protegido del duque de Béjar, autor del cuadro de *la batalla de Almansa* que estuvo muchos años expuesto en nuestro Museo del Prado y que ni añade ni quita prez á la regia pinacoteca; dos retratos de Pierre Gobert, pintor sólo reconocido como de segundo ó tercer orden; otros cuadros, ya sueltos, ya emparejados, copias de buenos autores, pero copias al cabo; y por remate de cuenta 33 retratos del áulico francés Juan Ranc, cuya fría ejecución y colorido opaco hace poco simpáticas sus obras, y 46 lienzos de escuela francesa indeterminada, retratos también la mayor parte, cuyas descripciones, aunque abreviadas, nos dan á conocer no pocas de las insípidas catadura de príncipes y princesas, viejos, mozos y niños, que con el lisonjero é inmerecido nombre de *retratos,* tapizan las paredes del salón circular del Museo del Prado y nos inundan la retina de pálidos reflejos de color rosa, azul y canela (1).

El elegante escritor inglés W. Stirling, de cuya pluma brotan á veces originales y filosóficos conceptos, hace una observación muy justa á propósito de los retratos de la época que ahora nos ocupa. «Prueba segura, dice, de la decadencia del arte en España desde que el escudo de Castilla y León recibió la flor de lís,

(1) Estos retratos, aunque desprovistos de interés artístico, figuran en el Museo como documentos de iconografía y de indumentaria; bajo este concepto son de algún interés histórico.

es el hecho de que la Península no ha dado un solo pintor de retratos de primera jerarquía bajo la casa de Borbón». Nosotros añadimos que la decadencia de la pintura de retratos es en todas las épocas, y por regla general, síntoma certero de la decadencia de la pintura. Comparamos, en efecto, los pintores de retratos que florecieron bajo la dinastía de Austria, los Pantojas, los Sánchez Coellos, los Liaños, los González, los Velázquez, los Carreños y los Claudio Coellos, con los profesores del mismo género de pintura que se formaron entre nosotros bajo la dirección ó en la imitación de Ranc, de Van Loo, de Renato Houasse, y del mismo Largillière, á quien sus compatricios abruman con el dictado de *Van Dyck francés*, y la verdad de aquella observación nos convence y anonada.

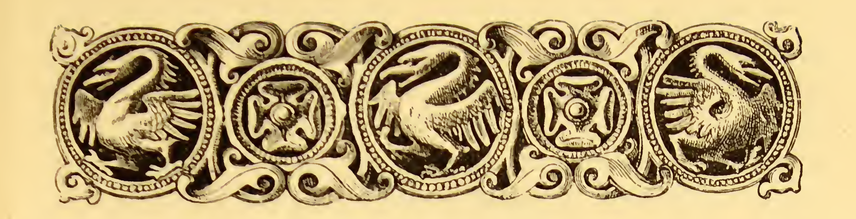
La familia, la corte entera de Felipe IV, salió no sólo retratada, sino ennoblecida, del estudio de Velázquez, y halló en la paleta de aquel gran pintor como un nuevo Jordán en que purificarse de sus deformidades é imperfecciones. Antes, la familia y la corte de Felipe II habían logrado la suerte de que Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, presentaran como en apoteósis á las generaciones futuras sus semblanzas. Á ellos debemos el poseer aún como vivos á la augusta hermana de Carlos V, la reina doña Catalina de Portugal; á la noble princesa del Brasil, madre del rey D. Sebastián y fundadora de las Descalzas Reales; á la inteligente infanta-gobernadora, doña Isabel Clara Eugenia; á la bella infanta doña María, mujer del emperador Maximiliano II, y á tantos otros interesantísimos personajes de aquellos tiempos. Ni bajo el reinado del mismo Carlos II faltó un pincel mágico, como el de Claudio Coello, que en el admirable cuadro de *la Santa Forma* perpetuase, inspirándoles inacabable aliento, las figuras del enfermizo rey, de su familia, de muchos dignatarios de su corte, de la comunidad jeronimiana



LA SANTA FORMA

y de su enérgico y virtuoso Prior, Fr. Marcos de Herrera, que en el triste drama de la prisión de Valenzuela representó un papel tan noble y digno contra el desatentado y furioso D. Antonio de Toledo. Y ahora, por el contrario, reinando Felipe V, no se encuentra un artista español que nos dé á conocer con ingenuidad, con vida, acento y brío, ni á la simpática doña María Luisa de Saboya, que sólo dura en el trono de Felipe lo que duran en él los sinsabores y las espinas; ni á la astuta y bella princesa de los Ursinos, ni al valiente y afortunado duque de Berwick, ni al alentado Vendôme, ni al vigilante cardenal Portocarrero; no hay pintor que nos descubra en las animadas facciones de un abate d'Estrées, de doña Isabel Farnesio, de su confidente el intranquilo y ambicioso Alberoni, del indómito regalista Macanaz, del jactancioso é imprudente barón de Riperdá, del activo negociador Acquaviva y del probo y benemérito Colbert español, el inolvidable D. José Patiño, los delicados y recónditos resortes á que obedeció la intrincada política de España durante el difícil reinado del nieto de Luís XIV.

Desde el punto de vista de la utilidad que el arte puede prestar á la ciencia histórica, completando con la noción de las formas corpóreas, y del espíritu que las anima, el conocimiento de los grandes actores que intervienen en los dramas de la vida humana, la pintura de retratos ocupa sin disputa la primera jerarquía de la pintura.



CAPÍTULO XIII

Fundación de la pinacoteca de San Ildefonso.—Tendencias diversas: resultados del viaje de la corte á Sevilla y del incendio del Alcázar Palacio de Madrid.—Buen gusto artístico de la reina doña Isabel Farnesio.

Funda el melancólico Felipe V el Real Sitio de San Ildefonso en 1721, y en el palacio de aquella solitaria morada de placer, remedo del Versalles de su augusto abuelo, amontonan él y su segunda esposa, la sagaz é inteligente Isabel de Parma, tesoros de pintura, escultura y orfebrería, que no siempre saben apreciar. ¿Qué se observa en esa nueva pinacoteca de más de 1.200 cuadros? Obsérvase la misma abundancia de malas pinturas que hemos advertido al recorrer la colección del Real Alcázar-Palacio de Madrid. Entre las 455 que próximamente corresponden al Rey, todas ellas adquisiciones nuevas, marcadas con el aspa de Borgoña, distintivo del egregio dueño, hay unas 65 de buenos autores, como son: Murillo, el Poussin, Gaspar Du-

ghet, Brueghel de Velours, Wouwermans, David Teniers, el Guido, Bassano, Peter Neefs y Ribera. Contamos entre estos 65 cuadros selectos, algunos italianos, cuyas atribuciones pudieran ser quizá actos temerarios: tales son: 1 Bellino, 4 Rafaeles, 1 Andrea del Sarto, 2 Tizianos, 2 Tintorettos, 1 Bronzino, 4 Correggios, 2 Julios Romanos, 5 Domenichinos, 1 Alejandro Veronés y 1 Caravaggio. Pero aun suponiendo que estas atribuciones no sean mentirosas, ¡cuán pocos buenos pintores, para tántos amanerados *decoradores* del siglo XVIII! Aceptamos sin reserva la calificación de *decoradores ó pintores de decoraciones* con que distingue Kugler á los secuaces de Pietro da Cortona, Giordano, Solimena, Conca, Sacchi y demás pintores italianos de fines del siglo XVII y principios del XVIII, cuya aspiración parecía ser, no ya el estúdio de la naturaleza por medio del arte, sino convertir el arte en un medio para cubrir en poco tiempo de formas y colores atractivos los mayores espacios posibles, prescindiendo por completo de la naturaleza.

Para 65 cuadros en que los naturalistas flamencos de la buena época llevaban la mejor parte, tenía don Felipe 91 lienzos de Miguel Angel Houasse, y del tan viciado cuanto famoso Carlos Maratta, y además 299 de otros muchos autores italianos, flamencos y franceses, de segundo y tercer orden, en los cuales comprendemos (arrostrando el escándalo de los aficionados á los pintores eclectistas) á los Carraccis, á los Procaccinis, al Albano, al Guercino, al Mola, al Sacchi, y finalmente á aquellos mismos profesores á quienes, como para reunir aventajadas muestras de todas las escuelas italianas de la época (1), se había encomendado la decoración pictórica del Palacio de la Granja.

(1) Así lo comprendió el pintor Domenico Parodi, uno de los elegidos por Juvara para decorar con cuadros el Palacio de San

Las dos colecciones de cuadros que formaban el Rey y la Reina en su predilecto retiro, eran aún poca cosa antes de que el monarca, cediendo á sus habituales ideas melancólicas, abdicase la corona en su hijo Luís I. Vino por entonces Andrés Procaccini de Italia, con la protección del cardenal Acquaviva, ministro de España en la corte pontificia. El nombre, á la sazón glorioso, de la familia de artistas de que procedía, y la envidiable reputación que se había granjeado en Roma como sobresaliente discípulo de Carlo Maratta, le favorecieron para introducirse al trato casi íntimo del Rey, el cual, nombrándole desde luégo su pintor de cámara, le confió también, por muerte del arquitecto don Teodoro Ardemans, en 1726, y aprovechando sus conocimientos en el arte de Vitrubio, una parte considerable de las construcciones que llevaba á cabo en Valsain y en la Granja. Sábese que por consejo suyo mandó Felipe V al cardenal Acquaviva que se valiese de la mediación del escultor Rusconi para proporcionarle la colección de mármoles antiguos de la reina Cristina de Suecia, de que dejamos hecho mérito. Acaso por sus indicaciones, como hombre de buen gusto (acreditado en la colección de cuadros, dibujos, tapicerías, bustos y otras joyas artísticas que tenía en una de sus casas de Roma), compró el mismo rey otro crecido número de estatuas antiguas de la duquesa de Alba, que reseña un curioso inventario terminado en Febrero de 1746 (1); y es más que probable que también por

Ildefonso, el cual, en carta remitida desde Génova al citado arquitecto con fecha de 21 de Setiembre de 1735, le dice que tendrá mucho honor en pintar para el rey de España, que por lo visto desea tener en su palacio *la raccolta delle maniere italiane*. Arch. de Pal. Felipe V. San Ildef. Leg. 10.

(1) Es el *Inventario general*, ya en otra ocasión citado, *que de orden del Rey ejecutó el marqués de Galiano, de las pinturas, muebles y alhajas de S. M. con que tiene adornado el R. Palacio*

excitación de Procaccini, adquiriese el monarca en Roma en 1724, de los herederos del Maratta, muerto en 1713, los 123 cuadros que comprende cierta curiosa nota conservada en el Archivo general de Simancas (1), los cuales forman parte de las 455 pinturas que dijimos pertenecer al Rey en el expresado Real Sitio. No parece tampoco aventurado suponer que tal vez aprovecharía el sagaz romano el favor del rey D. Felipe para hacer pasar á la galería de pinturas de éste el mayor número de cuadros posible de su colección orillas del Tíber. Ni faltan documentos para conjeturar que aquel mismo Cardenal Acquaviva de quien se valió el rey

---

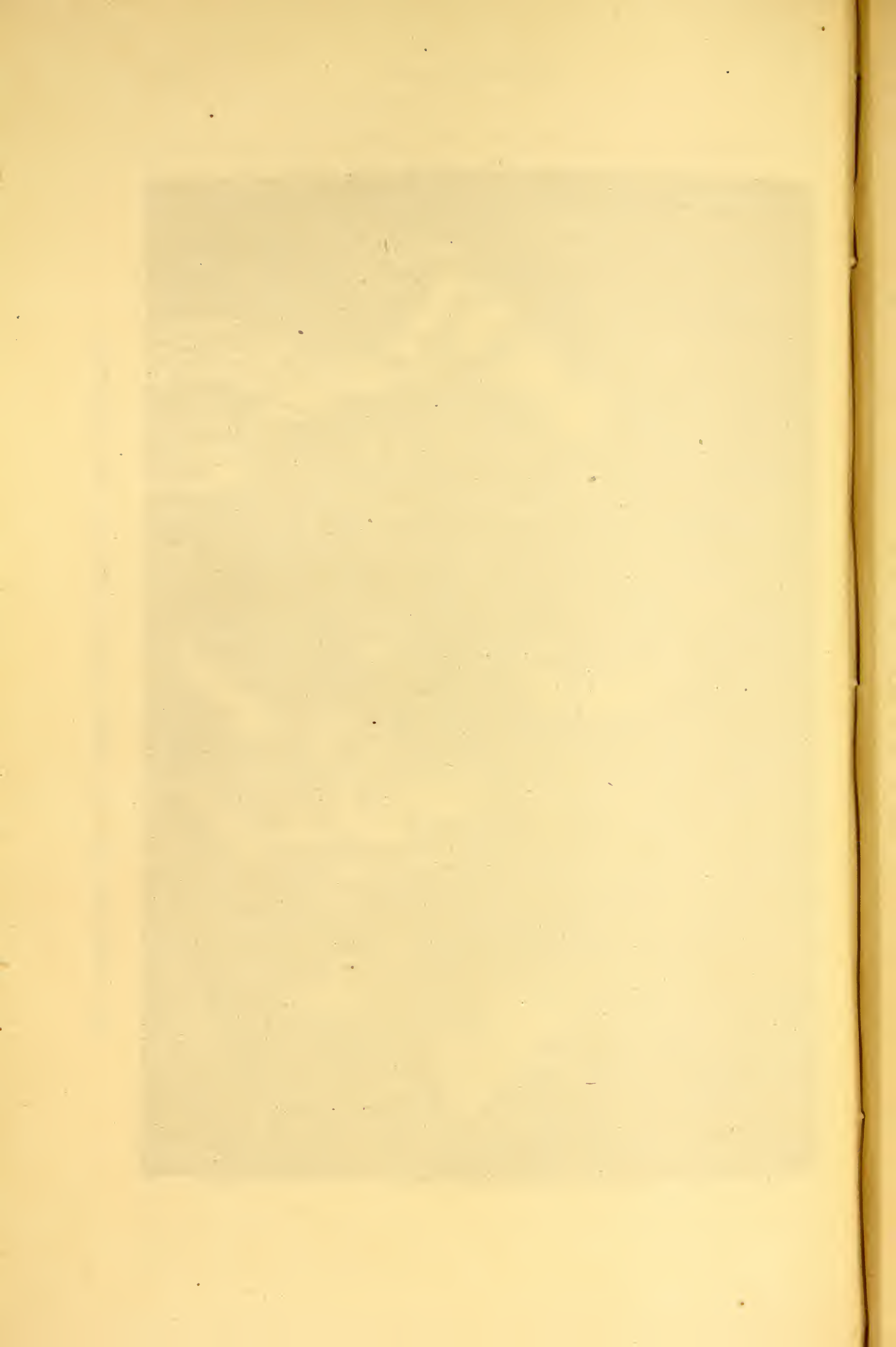
de S. Ildefonso, en que se incluye lo perteneciente á la herencia del Sr. Delphin de Francia, su padre.—Al fol. 175 se hallan inventariadas las estatuas y demás obras de escultura; y al 178 las que compró el rey á la duquesa de Alba, entre las que figuran un Baco, un Narciso, un Ganimedes, las cuatro Estaciones, una Diana, un Apolo, un Neptuno, dos Sátiros y una Venus.—Arch. de Pal. Felipe V. San Ildef. Leg. 13.

(1) *Nota delli quadri che si ritrovano nella casa de'Maratti per la maestà di Filippo Quinto*. Arch. de Simancas. Estado, Leg. 4807.—Este documento fué publicado, lleno de errores ortográficos, en los números 7 y 8 de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año VI. Comprende 123 cuadros que estaban encajonados en Roma en la casa de los herederos de Carlo Maratta para remitirlos á España en Enero de 1724. Entre esos 123 cuadros podemos identificar algunos (hasta 30) que están hoy expuestos al público en el Museo del Prado de Madrid, y cuya procedencia de la colección de Felipe V en San Ildefonso va anotada en nuestro catálogo. Son principalmente obras de Maratta, de los Carraccis, de Andrea Sacchi, del Domenichino, del Mola y de otros pintores, ya eclectistas, ya *manieristas*. Algunos en verdad, aunque pocos, son de Rafael, Andrea del Sarto, Giovanni Bellino, Scarsellino, Tiziano, Rubens, Poussin, Peter Neefs y otros maestros de los mejores tiempos. Los cuadros de la *Nota*, que hemos identificado, llevan en el Museo, y en nuestro catálogo, los números 394, 263, 264, 134, 133, 88, 87, 91, 237, 96, 95, 60, 296, 90, 359, 2038, 2029, 151, 154, 592, 2049, 149, 553, 554, 92, 94, 89, 85 y 123.

BELLINO



LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS ENTRE DOS SANTAS



para adquirir la colección de mármoles antiguos de la reina de Suecia, le proporcionó cuadros de una galería de pinturas que se vendía en Roma por los años de 1737. Encontramos en efecto en el Arch. de Palacio esta carta del cardenal Acquaviva de Aragón, fechada en Caprarola á 31 de Octubre de dicho año, y dirigida al Ministro de Felipe V, D. Sebastián de la Cuadra, sucesor de D. José Patiño. «*Señor mio: Por una de las cartas de V. S. de 13 de este mes, quedo enterado que S. M no necesita muchos Quadros que hay en la lista, que yo remiti á V. S. en 26 del pasado, de la Galería de Pinturas que se vende en Roma; y â mi retorno â dicha Corte procuraré sauer, segun V. S. me previene de orden de S. M., si en la referida Galería se venderàn separadamente, y auisare â V. S. lo que huviere en el asumpto. Dios guarde â V. S. dilatados años como deseo*».

¿Qué otra procedencia más probable podemos atribuir á ese aluvión de autores italianos, eclectistas y *manieristas*, de que se representa uno tapizadas las habitaciones del Cuarto del Rey cuando repasa el *prontuario* de las pinturas de la Granja de 1746?

Verdaderamente en la formación de las dos galerías de cuadros, de Felipe V y doña Isabel Farnesio, en el R. Sitio de S. Ildefonso, se marcan sugestiones particulares de varias y aun encontradas procedencias, y el influjo de dos acontecimientos capitales, cuales son la traslación de la corte á Andalucía en 1729, y el incendio del Palacio de Madrid en 1734.

Desde el mes de Abril del expresado año 1729, en que los reyes, con su familia y la corte, emprendieron el viaje á la hermosa ciudad del Guadalquivir después de celebrados en el Puente de Caya los dobles desposorios del príncipe de Asturias D. Fernando con la infanta portuguesa doña María Bárbara de Braganza, y del príncipe del Brasil con la infanta española María Ana Victoria (á quien con arte y gracia excepcionales

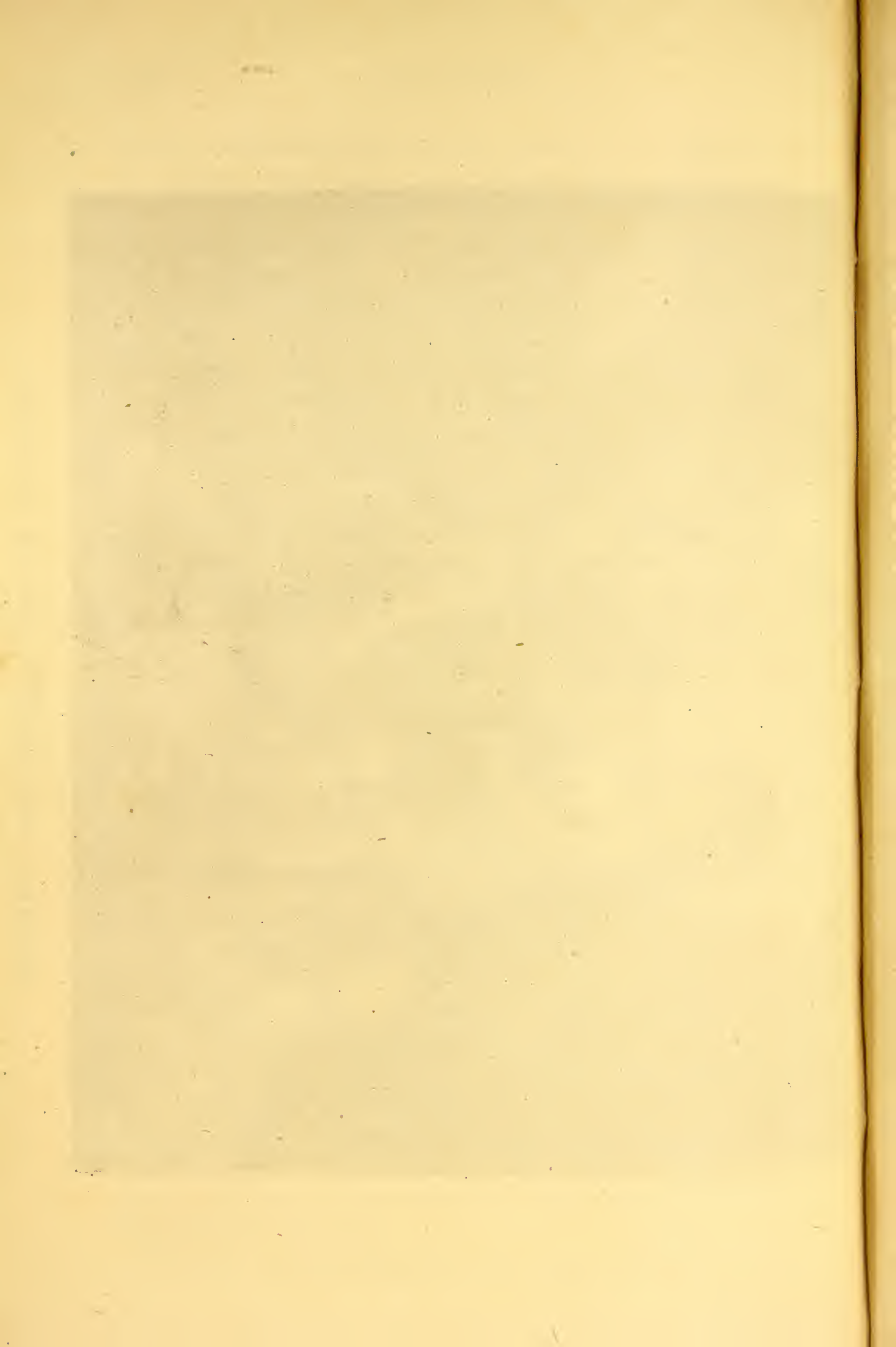
retrató Largillière en el lienzo número 2010 *a* de nuestro Museo del Prado), las impresiones estéticas del augusto matrimonio pudieron recibir algún ensanche viendo por primera vez cuadros del divino y dulcísimo Murillo, cuyo ideal religioso, dicho sea con mengua de los áulicos de Carlos II, era de todo punto ignorado en la corte del Manzanares.

Sorprende, en verdad, que hallándose el genio de Murillo en la plenitud de su potencia creadora y en lo más encumbrado de su celebridad durante el reinado de Carlos II, no se le hubiese ocurrido al Rey, ni á ninguno de sus pintores áulicos, traer al Real Alcázar cuadros del ilustre pintor sevillano. Ya desde antes de morir Velázquez, había adoptado Murillo aquella segunda manera con la cual produjo los famosos lienzos de *S. Leandro* y *S. Isidoro,* y el de *San Antonio de Padua* de la capilla del Baptisterio de la Catedral, uno de los cuadros más ensalzados del mundo. Y ¿porqué Velázquez, que dirigía á su antojo en aquellos postreros años de su vida el ornato artístico de las regias estancias, no trajo á ellas los cuadros de Murillo de aquel segundo estilo, que luégo trajeron Felipe V y su esposa? Velázquez, sin embargo, sabía muy bien quién era y lo que valía Murillo, al que de joven había alentado en su carrera y favorecido con útiles consejos. Lejos de nosotros la idea de suponer al gran fundador de la escuela de Madrid receloso de ajenas reputaciones; pero cuando le vemos en el ejercicio de su cargo de Aposentador espaciar en el regio Alcazar de Felipe IV sus obras, arrinconando las de Vicencio Carducho, hasta dejar éstas reducidas á *una sola*, mientras sus propias creaciones llegan allí al número de 43, casi desconfiamos de la generosidad del pintor que nos es más simpático entre los de todas las escuelas del universo.

Sea cual fuere la causa de este hecho singular, es lo



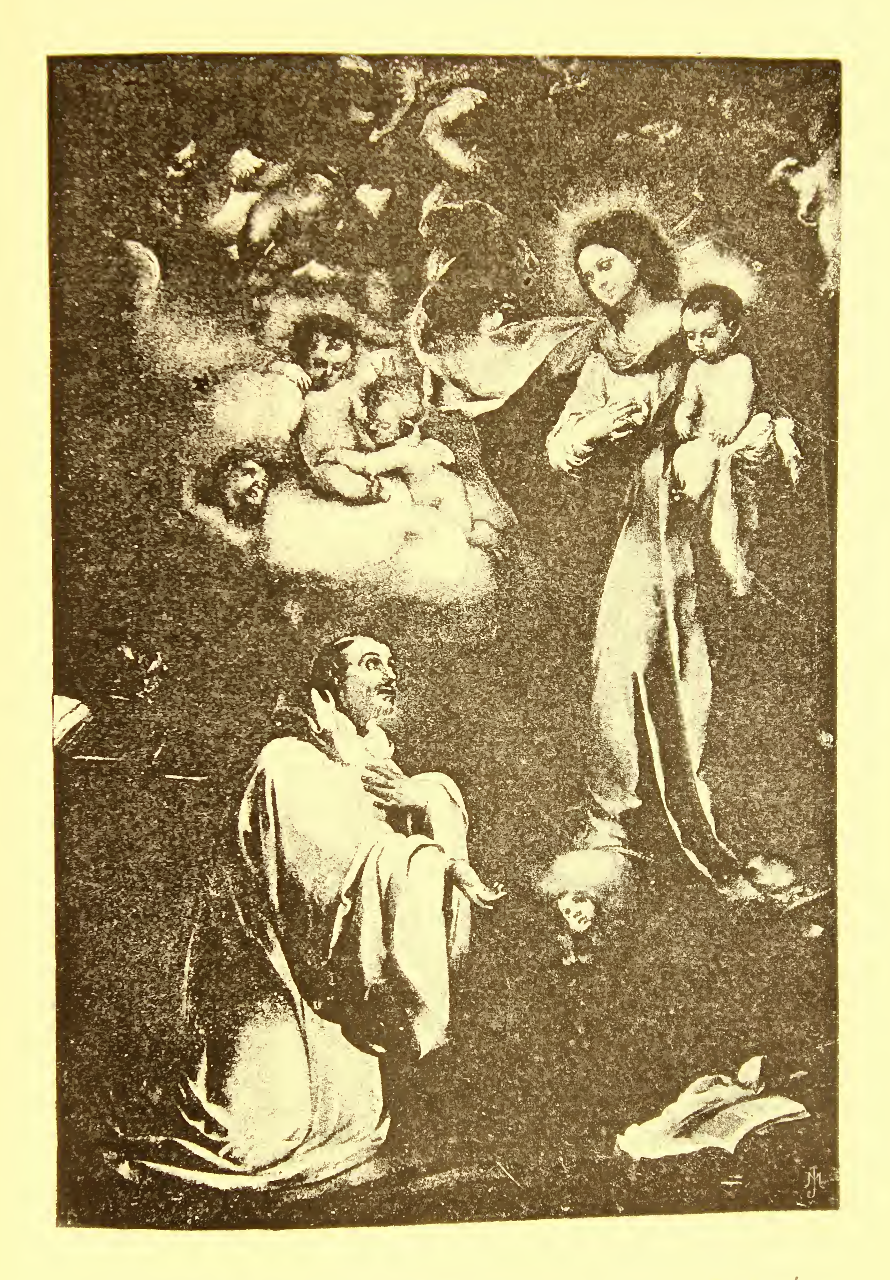
Murillo.—LOS NIÑOS DE LA CONCHA



cierto que nuestros reyes no poseyeron obras de Murillo antes de la traslación de la corte á Sevilla. Allí, en efecto, entre Felipe V y su esposa doña Isabel Farnesio hicieron la feliz adquisición de 29 obras del *rey del colorido*, entre las cuales figuran: la *Sacra Familia del Pajarito; Rebeca y Eleazar;* la *Magdalena penitente; El Niño Dios, pastor; Los niños de la Concha; La Anunciación; S. Bernardo recibiendo el néctar virginal de la Santísima Madre de Dios; S. Ildefonso recibiendo la casulla de manos de Nuestra Señora; Santa Ana dando lección á la Virgen; Jesucristo crucificado;* tres representaciones del misterio de *la Concepción de María; San Jerónimo leyendo; La vieja hilando; La gallega de la moneda*, y el *Retrato del religioso descalzo P. Cavanillas* (números 854, 855, 857, 864, 866, 867, 868, 869, 872, 875, 877, 878, 879, 889, 892, 893 y 897 del Museo del Prado de Madrid).

Al año próximamente de regresar de Andalucía la Real familia y la corte, instalándose por de pronto en Aranjuez para disfrutar de aquellas deliciosas umbrías, ocurrió el incendio que redujo á cenizas la parte principal del Alcázar-Palacio de Madrid. Declaróse la terrible catástrofe en la noche de Navidad del expresado año 1734, y acaso el monarca la presenció sin gran pesadumbre, atendida la antipatía que tenía declarada á la vetusta mansión de sus predecesores los reyes de la casa de Austria, según se advirtió á la muerte de su primera esposa doña María Luísa de Saboya, en cuya ocasión, por no vivir en el Alcázar, trasladó su residencia al palacio de los duques de Medinaceli. Á esta circunstancia quizá se debió la gran serenidad con que, constituído en el paraje mismo del siniestro, dispuso las cosas de la manera más conducente á aminorar el daño. Daba el Rey las órdenes, y á boca las tomaba el Mayordomo mayor, quien las comunicaba á los varios jefes de Oficios de la Real Casa: éstos á su

vez las dictaban á sus subalternos y á las demás personas que habían acudido á prestar sus servicios en aquella que consideraban pública calamidad; y viendo en tan críticos momentos no ser posible, á pesar de las más exquisitas diligencias, librar del fuego todas las alhajas y todos los cuadros colgados en las regias estancias, se decidió respecto de los cuadros salvar los que ofreciesen menos peligro, ya descolgando los de pequeñas dimensiones, ya despedazando en los otros los marcos para poder cortar y arrollar los lienzos, arrojando por los balcones á la plazuela y al Parque rollos y cuadros enteros con sus bastidores, donde los recogían y custodiaban soldados de la guardia de Palacio, al efecto apostados en ambos puntos. Encargó muy encarecidamente el Rey á los jefes de Oficios que «no se arriesgase persona alguna por reservar las alhajas y las pinturas,» y pasadas las horas de mayor ansiedad, dispuso que éstas fuesen llevadas al convento Real de San Gil, á la Armería, á las casas del marqués de Bedmar, y á otras casas é iglesias contiguas al Palacio.—Extinguido ya el incendio, las pinturas salvadas en los referidos edificios fueron recogidas en la Casa arzobispal de la calle del Sacramento, y el marqués de Villena, Mayordomo mayor del Rey, mandó en 28 de Diciembre, que con asistencia del Mayordomo de S. M., conde de Cogorani, del Contralor, del Grefier y del jefe de la Furriera, de los pintores de cámara D. Juan Ranc, D. Alonso de Thobar y D. Pedro de Peralta, de los pintores de SS. MM. el Rey y la Reina, D. Pedro Calabria y D. Juan de Miranda, y Don Francisco de Ortega, ayuda de trazador mayor, se formase lista de todas las referidas pinturas, y éstas quedasen guardadas bajo tres llaves, una en poder de cada jefe de los tres mencionados Oficios, de modo que sin la concurrencia de los tres no pudiera sacarse cuadro alguno.



SAN BERNARDO RECIBIENDO EL NÉCTAR VIRGINAL DE MARÍA

Al formar la lista ó inventario de los cuadros rescatados con tanto detrimento de su prístina integridad, se tropezó con el inconveniente de ser impracticable la confrontación de muchos de ellos con los expresados en el Inventario general hecho á la muerte de Carlos II; y se comprende. Las medidas habían sido alteradas en los arrancados á navaja de sus bastidores; los menos célebres y poco admirados, no se sabía de qué salones ó piezas procedían, y su identificación era imposible. La lista de 1734 resultó, pues, confusa y de muy poca utilidad, y hasta la muerte de Felipe V, en 1746, no se trató de subsanar los defectos que contenía.

Todo lo hasta aquí narrado del incendio del Alcázar-Palacio de Madrid y de las medidas tomadas para salvar sus cuadros, está deducido de dos documentos oficiales del Arch. de Palacio.—Es el uno el que se titula *Inventario general de todas las pinturas que se han libertado del incendio acaecido en el R. Pal. de Madrid*, ejecutado por orden del Excmo. Sr. Marqués de Villena, Mayordomo mayor de S. M., de 28 de Diciembre de 1734.—El otro es una Memoria que figura en el tomo I del Inventario general de los bienes y alhajas de los Cuartos de SS. MM. en tiempo de Felipe V, extendida en Madrid á 20 de Febrero de 1747, en que se reproducen todos los presupuestos que se tuvieron presentes al redactar en el referido año un nuevo y definitivo Inventario de las pinturas libradas del incendio, con separación de las que eran antiguas, esto es, que estaban incluídas en el Inventario de los cuadros que dejó á su muerte Carlos II, y de las modernas, ó sea de las aumentadas durante el reinado de Felipe V por regalos hechos á S. M., adjudicaciones de bienes confiscados, retractos y otros conceptos.

Por entre los calcinados muros del destruído Alcázar-Palacio, descollaba tal vez, destacándose su silueta

sobre el límpido cielo que esmalta de azul zafiro las cumbres del Guadarrama, la figura del reflexivo Juvara, el arquitecto que había de trazar la fachada de los jardines del Palacio de la Granja, el cual venía á Madrid á construir un nuevo Palacio digno de los Borbones. No faltaba acaso la animación en los contornos de aquellas mustias ruinas, sobre cuyo campo desolado quería doña Isabel Farnesio que se levantara, y no en otra parte, la nueva mole. Pero los cuadros que en días felices habían decorado las paredes del derruído edificio yacían olvidados y entre tinieblas en la Casa arzobispal; sólo de vez en cuando se recordaba que existía aquella mina de joyas artísticas para sacar de ella objetos con que adornar el otro palacio de Madrid menos antipático á los Borbones, el del Buen Retiro. No sabemos qué vicisitudes había sufrido el decorado artístico de este alegre palacio desde la época en que, por muerte de Carlos II, se hizo su inventario y se registraron en él 839 pinturas; pero lo cierto es que no debieron estimarse suficientes las que allí había para decorar todas sus piezas.

Acaso muchos cuadros del Palacio del Retiro habían pasado al de Aranjuez antes de edificar Felipe V el de San Ildefonso; porque el de Aranjuez fué residencia grata á los primeros Borbones, y según el inventario de 1700 no había en todo él más que 23 cuadros de Jordán, distribuídos entre las *Cámaras del Rey* y el *Cuarto del despacho*, 33 países de Benito Manuel de Agüero, colocados en el llamado *Salón;* y 4 cuadros de devoción en el *Oratorio*, *junto al Salón*, el *Oratorio del duque*, la *Real Capilla* y la *Sacristía* (1).

Por esta razón «*en 31 de Enero de 1740*, *en virtud de*

(1) Arch. de Pal. *Testamentaría de Carlos II.* Tomo III, *Real Palacio de Aranjuez* (fecha del inventario: 27 de Diciembre de 1700.)

MURILLO



LA CONCEPCIÓN

orden de S. M., comunicada al Excmo. Señor duque de la Mirándola, Mayordomo mayor, se mandaron entregar al pintor D. Bartolomé Rusca 68 cuadros de los que se guardaban en la referida Casa Arzobispal *para adorno del cuarto del señor infante D. Felipe en el Real Sitio del Buen Retiro* (1); y más adelante, «*en 17 de Mayo de 1746*, dos meses escasos antes de morir el Rey, *de orden de S. M., comunicada por el mismo duque de la Mirándola, se mandaron también entregar á D. Santiago Bonavía*, su pintor y arquitecto, *otras 295 pinturas de las que había en aquella casa y oficio para colocarlas en el nuevo cuarto de S. M., en el Retiro*» (2). En efecto, allí se puso cuarto, en el referido año de 1740, al infante D. Felipe, Gran Prior de Castilla y duque de Parma, Plasencia y Guastala, por haber casado el año anterior con madama Luisa Isabel, hija primogénita del rey de Francia, siendo á la sazón joven de 20 años, en quien ya se presentía al valiente general que iba á reconquistar los antiguos estados de la casa Farnesio en el Milanesado. Y el poner nuevo cuarto en el mismo Retiro al Rey, resultó bien justificado, desgraciadamente para éste, pues allí falleció de un ataque de apoplegía, á 9 de Julio de dicho año 1746, á los sesenta y tres de su edad. Creemos que el remanente de los cuadros depositados en la Casa arzobispal no salió de ella hasta que la majestuosa fábrica de Sacchetti, sustituto de Juvara en la misión de dotar á la corte de España con un palacio digno de la gloriosa dinastía de Borbón, se halló en estado de recibir en sus espaciosos ámbitos á la familia de Carlos III.

Arrumbadas y como dadas al olvido las preciosas reliquias de la principal pinacoteca de los reyes de la

(1) Palabras textuales del *Presupuesto* 6.° de la *Memoria* de 1747, antes citada.

(2) Memoria citada de 1747.—*Presupuesto* 7.°

casa de Austria-España, rara vez pensaron en semejante tesoro el rey francés y la reina italiana. ¿Ni quién en su corte, donde imperaban en absoluto como maestros del buen gusto los Procaccini, los Houasse, los Ranc y los Van Loo, podía acordarse entonces de los deslustrados y tétricos lienzos de aquellos antiguos pintores italianos y españoles? No debe, pues, causar maravilla que, á pesar de tener tánta riqueza pictórica encerrada en la Casa arzobispal de Madrid, amontonasen los dos augustos consortes los productos de nuevas adquisiciones en su palacio de la Granja.

Pero ¿quién pudo inspirar á doña Isabel Farnesio el giro singular que tomó su gusto artístico, volviendo los ojos á los mismos autores flamencos y alemanes que habían estado tan en boga desde Carlos V hasta Carlos II, y de quienes tenía multitud de obras sepultadas en las tinieblas del depósito de la calle del Sacramento? ¿Porqué codiciaba obras de Lucas de Holanda, de Durero, de Rubens, Van Dyck, Brueghel, David Teniers, Snyders y otros grandes maestros neerlandeses? No hay datos que nos expliquen satisfactoriamente este fenómeno, ni importa que no se explique todo en la historia; pero presumimos que acaso fué por la vía de Italia por donde se abrieron camino hasta la galería de la reina, de una manera enteramente fortuita, aquellas preciosas obras. Existe, en efecto, una interesante carta del pintor veneciano Giovan Battista Pittoni, dirigida á Juvara en 6 de Agosto de 1735, instándole para que proponga á la reina Doña Isabel Farnesio la compra de una colección selecta de 92 cuadros flamencos y holandeses (1).

Lo cierto es que mientras Felipe V ponía en juego, como vamos á ver en seguida, la actividad de su em-

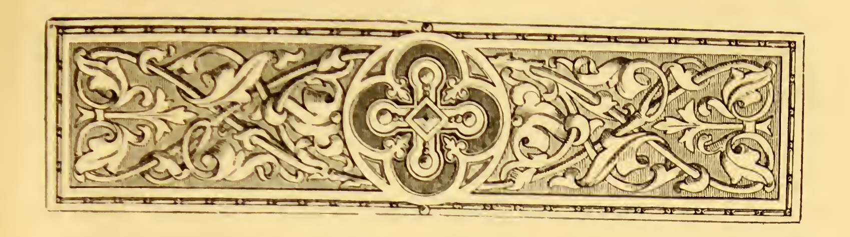
(1) Arch. de Palacio, Sitios Reales: S. Ildefonso. Felipe V. Leg. 10.

bajador Acquaviva, el buen juicio de su ministro don José Patiño, el inteligente celo de Juvara y la erudición del marqués Scotti, para obtener de los corifeos del moderno arte, decadente en Italia y en Francia, lienzos de grandes dimensiones con que exornar el salón principal de su Palacio de San Ildefonso; ella, la ingeniosa y activa doña Isabel Farnesio, con mejor gusto y mayor éxito, se proporcionaba una rica colección particular de tablas y lienzos italianos, alemanes, flamencos y holandeses, de pequeñas dimensiones la mayor parte, para su segundo Versalles, y juntaba allí 6 obras de Van Dyck, 28 de Rubens, 18 de Vouwermans, 60 de Teniers, 6 de Peter Neefs, 13 de Brueghel, 11 de Van Arthois, 15 de Fyt, 5 de Lucas de Leyden, 5 de Adriano Brauwer y 3 de Alberto Durero. Á estos grandes pintores de las escuelas germánicas agregaba lo más selecto de las escuelas latinas, italiana y española, y además de 27 Murillos que de Sevilla se trajo (acaso no todos auténticos, pues solían confundir con Murillo al Spagnoletto y á algunos maestros de las escuelas naturalistas italianas, sus poco ilustrados conservadores), creyó ostentar sobre las sedosas tapicerías de sus salones y gabinetes 8 Tizianos, 10 Tintorettos, 13 Guidos, 16 Bassanos, 15 Riberas, 11 Correggios, 6 Rafaeles, 3 Pablos Veronés, 3 Velázquez, 1 Buonarotti, 1 Leonardo de Vinci, 1 Beato Angélico, 1 Julio Romano, 2 Giovan Bellinos, 1 Peruggino, 3 Andreas del Sarto y 3 Pusinos. Estamos lejos de afirmar que todos estos fueran auténticos: aseguramos, por el contrario, que muchos no lo eran; pero no por esto dejarán de haber pertenecido á aquella colección cuadros tan preciosos como *El Paraíso terrenal* (núm. 21 del Museo del Prado) de Jacopo Bassano; *La huída á Egipto* (núm. 46) de Leandro Bassano; el *Retrato del joven violinista* (núm. 67) de Bronzino; *La Flagelación de Cristo* (núm. 69), estimada por muy respe-

tables votos como del Buonarotti; el *Retrato de un joven desconocido* (núm. 82) de Girolamo de' Carpi; el cuadro de *La Virgen, el niño Jesús y San Juan* (núm. 135) del Correggio; el *Retrato de mujer* (núm. 166) de Artemisa Gentileschi; la tabla de *La Virgen y San José adorando al niño Dios* (núm. 168) de Gerino da Pistoja; la *Lucrecia* y el *San Sebastián* (núms. 257 y 260) del Guido; *Los desposorios de Santa Catalina* (núm. 323) de Palma joven; la *Piedad* y la *Asunción* (núms. 338 y 339) del Pomerancio; la *Sacra Familia* (núm. 340) del Pontormo; la *Sacra Familia* (núm. 348) de Domenico Puligo, la tabla de *La Virgen, el niño Dios y San Juan, con dos ángeles* (núm. 384) de Andrea del Sarto; el *Retrato de un prelado, La castidad de Joseph, La casta Susana, Moisés sacado del Nilo, Esther en presencia de Asuero* y el *Retrato de un hombre con armadura* (núms. 417, 422, 424, 425, 426 y 438) del Tintoretto; y la *Magdalena penitente* (núm. 532) de Pablo Veronés.

Indudablemente la reina doña Isabel Farnesio tenía más gusto artístico, ó mejores consejeros en materia de cuadros, que su augusto marido, sin que por esto dejen de marcarse en las colecciones que forman uno y otro las influencias de familia, las de los países de donde respectivamente proceden, y las de determinadas circunstancias. En la reina es acaso sugestión afortunada, más que afición privativa y enteramente personal, la que la lleva á rodearse de los buenos autores neerlandeses y flamencos; es afición ocasional, efecto de revelación momentánea, y quizá transitoria, la que la hace entusiasmarse por Murillo; pero es sin disputa ley de raza y de familia de una princesa italiana, y Farnesio, cuya casa lleva vinculada la gloria de haber restituído á la cultura europea tántas obras maestras de la estatuaria antigua—el famoso *Toro*, la *Flora*, el *Hércules*, el *Gladiador*—la que la obliga á mirar con veneración *(noblesse oblige)* el arte clásico de la bella Italia, según

lo que se entiende por *clásico* en su tiempo, esto es, á la manera *carrachesca* y ecléctica. Esta influencia, la más radical y permanente en ella, á no dudarlo, la mueve á asociar al Bronzino, al Carpi, al Veronés y al Tintoretto, modelos de grandiosa personalidad, vida y color, con el Guido, el Albano y los Carraccis, modelos de abstracción convencional, de ese ideal calculado, frío y marmóreo, que va á prevalecer en casi toda Europa por más de una centuria, con detrimento del verdadero arte. El influjo de los artistas contemporáneos, del cual nadie se exime, da en ella por resultado el incluir entre sus adquisiciones 10 obras de Solimena, 19 de Jordán, y nada menos que 24 del insignificante Nani. Pero la vitalidad de la belleza clásica antigua la seduce y subyuga de una manera más permanente, y después de haberse mostrado transigente y ecléctica en su pinacoteca, vuelve, muerto su esposo, á las tradiciones de familia, é identificando su nombre con el de la ilustre Cristina de Suecia, saca de sus escondrijos la magnífica colección de mármoles antiguos que allegó esta reina; dispone para ella suntuosos salones en el piso bajo del Palacio de San Ildefonso, y hace de la selecta y numerosa gliptoteca el recreo de su viudez, durante los trece años que en aquel solitario Edén vive recluída, acompañada de su hijo el cardenal arzobispo de Toledo, hasta que la razón de Estado la obliga á abandonarlo para restituirse á Madrid, al fallecer su entenado Fernando VI.



CAPÍTULO XIV

Adquisiciones de Felipe V.—Curiosa historia de la decoración del Palacio de San Ildefonso por los pintores de más nombradía de aquella época.

Por su parte Felipe V manifestaba en sus aficiones artísticas otras tendencias, no diremos que menos elevadas, pero sí menos italianas. Vémosle adquirir algunos autores peninsulares de los mejores períodos de la pintura: la tabla de *La Virgen con el niño Jesús entre dos Santas* (núm. 60 del Museo del Prado) del Bellino; el *Diógenes buscando al hombre* (núm. 101) de Castiglione; *La Cabaña* (núm. 110) del Cerquozzi; *El Descendimiento*, *La Degollación de San Plácido* y *La Oración del Huerto* (núms. 133 y 134 del Museo, y núm....... de la colección del duque de Wellington en Londres) del Correggio; *Las lágrimas de San Pedro* (núm. 150) del Domenichino; varios *Países*

(núms. 151, 152, 153, 154 y 155) de Gaspar Dughet; una *Batalla* (núm. 156) de Falcone; la *Sacra Familia* (número 237), de Julio Romano; los dos cobres del *Martirio de Santa Apolonia* (núms. 263 y 264) del Guido, y la tabla de *La Virgen con Jesús niño* (núm. 394) de Scarsellino; pero su inclinación genial es á la escuela francesa, antigua y moderna, y ella le lleva á entremezclar con los pocos italianos selectos y los pocos flamencos á los cuales los asocia, 8 buenos cuadros del Pusino, y nada menos que 75 insípidas producciones de Miguel Angel Houasse, su pintor de cámara favorito para las escenas de costumbres. En los 16 lienzos de Carlo Maratta que allí también hizo colocar, no debe verse más que una prueba de complacencia dispensada á su favorecido Andrés Procaccini.

Muerto éste, no le faltó á D. Felipe quien se encargara de infundir en su pecho el gusto por el arte de la moderna Italia, que él de por sí acaso no sentía. Falleció Procaccini el año mismo del incendio del antiguo Alcázar-Palacio de Madrid, y el abate Juvara, que según acabamos de indicar vino á España al año siguiente (1735), llamado para construir el nuevo Palacio, mientras trazaba los planos y dirigía la ejecución del espacioso modelo por el cual se había de edificar, y diseñaba al mismo tiempo la fachada del palacio de San Ildefonso que mira á la cascada de los jardines, no sólo se veía requerido á desempeñar el papel de consultor del rey y del ministro Patiño para los cuadros que Felipe V había de adquirir con destino á las piezas de este Palacio, sino que además ideaba la decoración pictórica que había de dar realce á la arquitectónica de sus salones principales; lisonjeaba el amor propio del rey poniéndole de manifiesto en 8 grandes cuadros, por medio de otras tantas hazañas de Alejandro Magno, sus propias virtudes; elegía los pintores italianos, y alguno que otro francés, que habían de

ejecutar estos cuadros; seguía activa y tirada correspondencia con todos ellos, y hasta les exigía los bocetos de sus composiciones para examinarlos y darles respecto de ellos la opinión de personas competentes, antes de que procediesen á pintar los cuadros.

El Archivo de Palacio, mina inagotable de preciosos datos para la historia del arte en España desde el segundo Felipe hasta los tiempos modernos, nos suministra curiosas noticias acerca de la prodigiosa actividad del presbítero Juvara en la tarea de decorar con cuadros italianos, y también con alguno francés, como por excepción, el interior del palacio de la Granja, por más que esta tarea fuese para él secundaria respecto del desempeño de la misión que le trajo á la corte de Felipe V. Consérvase en este Archivo el expediente general que comprende los varios expedientes parciales instruídos en las Secretarías del Despacho sobre pinturas encargadas á Roma, Nápoles, Venecia, Bolonia, Génova y París, para las galerías de San Ildefonso, y forman parte de estos expedientes los papeles que á la muerte de Juvara se encontraron en su casa relativos á aquellos cuadros, y que fueron entregados en la Secretaría de Estado en 5 de Marzo de 1736.

El referido expediente general nos facilita el penetrar con la mirada hasta los más secretos resortes de la vasta negociación que se entabla desde el año 1735 hasta el de 1738, á fin de obtener sin exagerado dispendio, para el Palacio de La Granja, obras maestras de las principales escuelas italianas que á la sazón estaban más en boga, y del arte francés más favorecido en la corte de Versalles. El arquitecto Juvara traza la decoración de los dos principales salones: en un proyecto, A, marca los compartimentos del techo, todo de amarillo del país (*giallo del paese*) con divisiones de mármoles de color rojo y verde; introduce pilastras maqueadas (*pilastri di vernice della Cina*), recuadros de

azul Ultramar con mosaico de oro y charol; adornos de maderas finas y oro; y en los grandes planos de las paredes cuatro cuadros de perspectivas del famoso Paolo Pannini, de Parma, con estos cuatro hechos de la vida de Jesucristo, á saber, la *disputa con los doctores*, la *curación del paralítico de la piscina*, la *expulsión de los mercaderes del templo*, y la *salida del mismo Jesús del templo, apedreado por los Judíos.* Las dos sobrepuertas de este primer salón habían de ser obra del Lucatelli, pintor muy celebrado por sus países históricos de pequeñas dimensiones, el cual debía representar *á la Samaritana en el pozo* y á *Jesús tentado en el Desierto.* En otro proyecto, B, que se modifica más adelante, Juvara, sin detenerse á indicar la decoración arquitectónica, marca sólo el número de cuadros que han de constituir la pictórica, y á pesar de incurrir en algún error de pluma, efecto sin duda de la rapidez con que vacia su idea, expresa con toda claridad que esa decoración ha de componerse de cuatro cuadros ovales secundarios, y ocho grandes lienzos que representen hechos sacados de la *Eneida* de Virgilio ó de la *Jerusalén libertada* del Tasso.

Este proyecto B fué luégo reformado, expresando el arquitecto que en dichos ocho lienzos habían de figurarse estas ocho virtudes: el *Valor regio*, la *Clemencia*, la *Modestia*, la *Religión*, la *Magnificencia*, la *Victoria*, la *Templanza* y la *Liberalidad*, puestas de manifiesto en otras tantas hazañas de la vida de Alejandro, que recordasen al espectador los hechos gloriosos del primer Borbón de España.

Elegidas las hazañas del héroe macedonio que han de inmortalizar los modernos pintores italianos, dirige á éstos sus invitaciones: los representantes de S. M. Católica en las diferentes cortes donde ellos residen, reciben del Ministro de Estado de España la orden de seguir las oportunas negociaciones, sin descubrir para

quién son las obras encargadas, hasta lograr que quede concertado el precio de éstas y el plazo en que han de ejecutarse, remitidos á España los diferentes bocetos, hechos en ellos todas las correcciones que acá se estimen convenientes, pintados los cuadros, y expedidos á su destino por el más seguro conducto. El cardenal Acquaviva desde Roma, desde Caprarola, desde Capriati, desde todos los puntos adonde le llevan los asuntos diplomáticos ó el deseo de descansar de los negocios de Estado, trata con el Trevisani, con el Conca, con Plácido Costanzi (respecto del cual manifiesta marcada predilección), con el Imperiali, con Lucatelli y con Pannini; transmite las observaciones de éstos al ministro Patiño, y á su sucesor D. Sebastián de la Quadra, y á medida que los pintores van terminando sus obras, las va remitiendo á la corte de España, aprovechando todas las coyunturas favorables para que á Plácido Costanzi no se le haga de peor condición que á los demás artistas á quienes se han encargado cuadros; para inclinar el ánimo del monarca á que á todos ellos se les dé, sobre el precio estipulado, una gratificación como muestra del real aprecio; y finalmente para hacer que se le reembolse todo el gasto que ha pesado sobre él por razón de anticipaciones á los artistas y de embalaje y expedición de los cuadros.

Eran estos cuadros, terminados todos antes de espirar el año 1737: *La entrada de Alejandro en el templo de Jerusalén,* por Sebastián Conca; *La familia de Darío á los piés de Alejandro*, por el Trevisani; *Alejandro remunerador, premiando á sus generales y oficiales*, por Francesco Ferrando, llamado el Imperiali; *Alejandro ordenando la construcción de la ciudad de Alejandría,* por Plácido Costanzi; las cuatro perspectivas de Pannini, y los dos paisajes históricos de Lucatelli, de cuyos asuntos dejamos hecho mérito.

Análogos oficios desempeña cerca del pintor Donato

Creti, de Bolonia, el conde Zambecari, no sin dolerse de que, después de haber obtenido del artista con su oficiosa porfía un precio muy ventajoso, no le sea permitido aguijonear á éste, que á fines de Abril del año 1738 aún no ha cumplido su compromiso, revelándole para quién ejecuta el cuadro de *La liberalidad de Alejandro con Apeles.*

El conde de Fuenclara activa por su parte en Venecia la ejecución del cuadro de *Alejandro triunfador*, encomendado por Juvara á Giován Battista Pittoni, y que aceptó el pintor con verdadero entusiasmo, prendado del asunto. Gabriel Rombecchi, encargado de la secretaría de la Embajada y de los negocios de Estado en aquella corte por ausencia de Fuenclara, escribe á D. Sebastián de la Quadra en Febrero de 1737, que el artista, estimulado por él de continuo, va á concluir pronto su obra.

D. José Joaquín de Montealegre, embajador del rey en Nápoles, lleva activa correspondencia con Patiño y con su sucesor acerca del cuadro de *Alejandro vencedor de Darío*, encargado por el mismo Juvara al pintor Francesco Solimena. Buscando su propia comodidad, sin duda, pero pretextando desconfianza de poder conseguir personalmente el deseo de S. M. de que el artista haga pronto la obra, y por un precio equitativo, sin que se le diga para quién es, endosa la comisión á un italiano sagaz y astuto, llamado Antonio Laviano, duque de Satriano, amigo del Solimena, y éste, encareciendo, para que resalten sus buenos oficios, los muchos años del pintor que le hacen independiente y caprichoso, su orgullo y endiosamiento, y por último su carácter interesable y voluntarioso, cacarea como un gran triunfo el haber logrado que el cuadro se ejecute por la suma de 4,500 ducados napolitanos, ó sean 1,000 doblones de oro de España (cantidad que Juvara estima exorbitante), y que quede terminado

SOLIMENA



ALEJANDRO VENCEDOR DE DARÍO

para fin de Mayo del año 1737. La noticia de ser para el rey Felipe V y para su galería de cuadros de San Ildefonso los lienzos encargados á los pintores italianos, había cundido por doquiera: la Gaceta de Macerata la hacía pública desde el 4 de Noviembre de 1735, y lo que nosotros deducimos de la correspondencia epistolar del Solimena, del duque de Satriano y de Montealegre, es una vehemente sospecha de que en aquella ocasión el legado español fué envuelto por la solercia italiana en la cuestión de precio y de ejecución concienzuda de la obra, y de que el amor propio de Montealegre se estimó salvado con poder escribir al ministro Patiño, ponderando la independencia del Solimena, que *por conseguir que una escarola de su masería ó casa de campo salga más blanca que las que producen los demás huertos de Nápoles, es capaz de perder meses enteros, sin dársele nada, ni de los grandes intereses que le asegura cualquiera aplicación de su arte, ni de complacer á los que recurren á su habilidad.*—Por lo que atañe á la pericia del pintor napolitano, no eran todo ilusiones en los personajes que llevaban á cabo la artística negociación: Juvara, que le había buscado y solicitado con frases del más alto aprecio, calificándole de *primo lume della scuola napolitana*, juzgó cara la obra, y hasta anunció el temor de que fuera ésta cosa de poco estudio y conciencia, como las de su maestro Giordano (*Lucca fà presto*); y el embajador Montealegre, bien claro manifestó en los momentos en que el astuto duque de Satriano no influía en sus juicios, que su opinión personal respecto del Solimena no era la más ventajosa. *Pasa hoy*, decía en una de sus cartas á Patiño, *por uno de los más excelentes pintores de Italia, aunque no todos le tienen por tal, y Yo confieso que en los cuadros suios, que hasta áhora hé visto, no hé quedado satisfecho, y he observado patentes muchas desproporciones, y faltas de dibujo en las figuras, y de perspectiva en las distancias.*

François Lemoine, único pintor no italiano favorecido por Juvara con la invitación de ejecutar un cuadro, si bien callando á qué galería iba destinado (circunstancia que pronto adivinó el artista), agradecido al favor, y encargado del asunto de *Alejandro vencedor de Poro*, estipula con el ministro de España en París, don Fernando Triviño, pero sirviendo de medianero un agente de negocios italiano, llamado Cioïa, que pintará su lienzo en el espacio de cinco ó seis meses; que se le abonarán por él 250 doblones de oro, y además alguna gratificación ó ayuda de costa; y que para dedicarse con asiduidad á este trabajo, se le ha de obtener previamente licencia verbal del duque de Antin, superintendente de las obras del palacio de Versalles, para cuyo *salón de Hércules* estaba á la sazón pintando al fresco el gran techo, que era sin disputa una de sus mejores creaciones (1). Este pintor francés, con más docilidad de la que suelen mostrar sus paisanos, en quienes no es la modestia la virtud predominante, aceptó, á pesar del alto renombre que alcanzaba en su patria, todas las condiciones que se le impusieron y todas las correcciones que se le indicaron para asegurar la perfección (relativa, se entiende) de la obra. No se ofendió de que, por cierto pedantesco informe del marqués Scotti, fuese preferido por la corte, de los dos bocetos ó borrones que se le pidieron, el que él estimaba menos bueno, sino que puso manos á la obra con verdadero ardor.

Era el marqués Aníbal Scotti un personaje que por su prosapia y calidades personales gozaba de gran crédito en la corte de Felipe V. Descendiente de una de las más antiguas y nobles familias de Plasencia de

(1) Esta bella obra acaba de ser esmeradamente restaurada, y han hecho elogios de ella los diarios y revistas artísticas que gozan de mayor reputación en la vecina Francia.

Italia, había venido á España de embajador del duque de Parma y Plasencia. El rey Felipe V le hizo su gentil-hombre de cámara con ejercicio, grande de España y mayordomo mayor del Infante D. Luís; y al abdicar la corona en este príncipe, en enero de 1724, fué uno de sus últimos actos de rey crear caballero del Toisón de oro al marqués Scotti, juntamente con otros personajes, como el marqués de Grimaldo, el de Valoux, el de Santisteban, el de Santa Cruz y el duque de Medinaceli. El ministro Patiño le había hecho su asesor en materias artísticas, y queriendo saber su opinión acerca de los dos proyectos remitidos por Lemoine, se los entregó hallándose la corte en el Pardo: y con este motivo le dirigió el erudito marqués en 6 de febrero de 1736 la siguiente carta:

«*Excmo. Señor, muy Señor mio: En execucion de lo que V. E. se sirviò decirme ayer noche, he visto, y atentamente observado, oy por la mañana a la luz del dia, los dos Dibujos del Pintor Frances Francisco le Moine, ambos muy buenos, y dibujados con grande brio; pero por dar mas acertado Juicio de la abilidad de este Pintor, que parece muy singular, fuera preciso ver alguna obra de el, Pintada al olio, en Lienzo. Los dos susodichos Dibujos son la misma Historia de Alexandro y de Darío, Herido; con alguna diferencia, en la exposicion y expresion. Semejante Idea, si no me equivocò, me parece se ha sacado, de la que pintò el celebre Pintor Frances Carlos le Brun en el Palacio de Marly, y que despues de la misma Pintura, se hizieron unos Tapices, labrados en la renombrada Fábrica de los Gobleins; Pero a fin que V. E. sea instruido de todo, es preciso le diga, que la primera Idea de la referida Historia y Invencion, fuè de Raphael de Urbino, quien no la puso en obra, y dejò esta Gloria a su célebre disciplo Julio Romano, que se sirviò despues de ella, para los dibujos de algunos Tapizes, Insignes, que se hicieron para seruicio de los Serenisimos Farnesios y que devrian existir*

aun: Algo ay tambien de tal Historia de mano de Julio Romano, si la memoria mal no me sirve, en el Palazio llamado del T, que fue uno de los celebres que tenia la casa de Mantua cerca de la misma ciudad; en cuio Palazio el mencionado Julio Romano Pintò muchissimo, y quizas avrà aun alguna Reliquia de ello, porque estauan pintadas en la Pared.—Boluiendo aora a los dos expresados Dibujos de le Moine, que con las otras dos estampas à V. E. retorno, le digo, que tanto le Brun como le Moine han variado algo el uno del otro, en la antigua original Idea, pero no en el substancial, y segun mi corto parecer, el Dibujo señalado 1.º me parece mas pintoresco, y de mejor gusto, mientras aunque el otro sea mui bueno, es algo confuso, y en el pintar la parte donde està el Elefante muerto, no podrà el Pintor con ygual facilidad executar, y hacer sobresalir su Idea; por cuio motivo a mi parecer escojiera el dicho número 1.º, refiriéndome siempre à la mas acertada opinion de Personas mas yntelixentes, y no à la mia que reconozco por muy limitada.—Quedo à la obediencia de V. E. y deseo que Dios le guarde muchos años. Pardo à 6 de Febrero de 1736.—Excmo. Sr., B. L. M. de V. E. su mayor y muy obligado servidor El marques Scotti.»

Cuando el artista tenía ya el cuadro adelantado, se recibió la noticia de su muerte. Los biógrafos franceses aseguran que Lemoine había perdido la razón por el exceso del trabajo empleado en el referido techo de Versalles, y por las contrariedades que esta obra le había ocasionado, y que temeroso de verse preso de orden superior, se quitó la vida causándose con una espada muchas y profundas heridas. En el expediente que á la vista tenemos, no aparece, como era natural, más noticia que la de su fallecimiento, comunicada á la corte de España por el célebre Marqués de la Mina, sucesor de Triviño cerca del rey de Francia Luís XV. Grande idea debía tenerse de las obras de Lemoine, autor famoso de las bóvedas de San Sulpicio de Paris

y del mencionado Salón de Versalles; y habiendo él dicho de sí mismo, en la carta que dirigió á Juvara con fecha de 18 de Enero de 1736, que haría sus estudios para el cuadro que le encomendaba de manera que todo en él fuese tomado de la naturaleza viva, porque tal era el sistema que seguía en todas sus obras, al cual debía la reputación que se había granjeado, era consiguiente que en la corte de Felipe V se reputara como una verdadera calamidad la interrupción de dicho cuadro.—*Je n' ay pas besoin de vous dire* (habia escrito à Juvara en 18 de Enero de 1736) *qu' auant de faire le tableau, et apres la premiere Ebauche, je feray des Etudes, En sorte que tout soi peint d' apres nature; je n'en use jamais autrement dans mes Ouurages, et c' est a ce soin que je doibs quelque reputation que j' ay acquis.* Hemos expresamente respetado hasta la ortografía, por cierto muy defectuosa, de la carta original.—Esta revelación es una verdadera joya. Lemoine creía de buena fe que en sus cuadros copiaba fielmente la naturaleza. En todas las épocas de decadencia y amaneramiento han creído los más distinguidos artistas hacer lo propio, y sus obras sin embargo se han apartado tánto del natural... El *purismo* y el *barroquismo,* de la naturaleza han salido sin la menor duda; pero el exclusivismo de escuela de cada siglo, hace que el genio del artista permanezca ciego para las formas que cautivaron á los artistas de la escuela contraria.

Á juzgar nosotros por las producciones que acabamos de citar, y por todo lo que de Lemoine se conoce, no podían faltar en su obra, á vueltas de grandes dotes de composición, de felices grupos, de gran movimiento, alma y fuego, un colorido poco verdadero, aunque suave y fresco, un dibujo incorrecto, formas amaneradas, cabezas sin carácter, figuras sin nobleza; en suma, los defectos inherentes á un artista mirado con razón por la crítica moderna como uno de los

principales fautores de la decadencia de la pintura en Francia.

Muerto, pues, Lemoine, se escribió al Marqués de la Mina comunicándole el deseo del rey de que eligiese *el mejor artífice* (palabras textuales) que hubiese quedado *de su especie, y bien entendido,* para que ejecutase otro cuadro de las mismas medidas, asunto y circunstancias que el que dejaba aquel sin concluir, á fin de que *hiciese juego* con los otros; y el Marqués contestó á don Sebastián de la Quadra, que aunque oía en París dolerse de la falta de aquel pincel primoroso (1), tomaría informes de los inteligentes. Hízolo sin duda, y hubieron de recomendarle á la cuenta al pintor Carlos Vanloo, el autor de muchas obras reputadas á la sazón como de gran mérito, pintadas para Luís XV, quien acababa de nombrarle su pintor de cámara; joven artista de treinta y un años, que algunos entusiastas blasfemos comparaban con Rafael y con el Tiziano, y á quien no hacía un año había abierto sus puertas la Academia ante las coronas de que venía abrumado regresando de Roma y de Turín. Y sin duda también el artista francés, á pesar del disculpable engreimiento que pudo inspirarle el público, correspondió solícito al honor que se le hacía en nombre del rey de España, porque en Noviembre de aquel propio año de 1737, volvía á escribir el Marqués al mismo Quadra avisándole desde Fontainebleau que le mandaba por medio del Exento de Guardias de Corps D. José Azuara, el cual de vuelta de Flandes salía de París con dirección á la Península, el diseño ejecutado por el pintor Vanloo para el nuevo cuadro, ajustándose en un todo al convenio estipulado para el mismo fin con el difunto

(1) *Aunque oigo lastimar la falta de Pinzel primoroso,* escribía el Marqués de la Mina, en su carta desde París, á 5 de Agosto de 1737.



ALEJANDRO VENCEDOR DE PORO

Lemoine, y que aguardaba lo que el inteligente examen de S. M. resolviera.

Vió el rey el boceto (*diseño* le llama constantemente el Marqués de la Mina); las memorias de aquel tiempo no nos dicen que acerca de él volviera á ser oído el marqués Scotti; le aprobó, y mandó se recomendase mucho la pronta ejecución de la obra. Hízose esto en Enero de 1738; mas á principios de Mayo de este año aún no tenía comenzado Vanloo el cuadro, porque habiendo reclamado el boceto, del cual no conservaba borrón alguno, le fué negado (galantería habitual de los oficinistas con los artistas) alegando que á ninguno de los pintores italianos, autores de los otros lienzos de la historia de Alejandro, se les habían devuelto sus diseños ó proyectos, los cuales quedaban aquí para confrontar luégo con ellos los cuadros; y todo ese tiempo transcurrió en estériles reclamaciones, al cabo de las cuales, á pesar de haber hecho presente el Marqués de la Mina al Ministro de Estado de don Felipe V que á Lemoine se le había devuelto su boceto, según constaba de una carta de D. José Patiño de 19 de Marzo de 1736 acusando la remesa, el pintor francés tuvo que avenirse á ejecutar de memoria la obra sin tener á la vista su primer pensamiento. Fué esto mediado ya el mes de Mayo de 1738.

Serían realmente deslumbradores los dos salones del Palacio de San Ildefonso, decorados con las obras brillantes, aunque incorrectas, de aquellos diez afamados pintores, nueve italianos y uno francés; porque si estos cuadros no eran de por sí creaciones intachables, tenían al menos (y sobre todos ellos el del pintor francés) la indispensable cualidad de decorar magníficamente aquellas regias estancias: mérito en que sobresalió la pintura del siglo XVIII, pomposo y teatral, la cual, por las escenografías de sus fondos, la amplitud majestuosa y la viveza de tintas de las estofas,

fué la primera del mundo como arte decorativo.

Ha habido por desgracia en nuestro siglo XIX épocas llamadas de *buen gusto,* en que han sido proscritas todas las producciones de aquella centuria; y bajo el imperio de una de esas reacciones de pedantesco clasicismo, fueron los ocho cuadros de la *Historia de Alejandro* despiadadamente arrancados de sus engastes arquitectónicos, tan vistosos y característicos, y llevados al gélido palacio de Riofrío, donde hasta estos últimos años han yacido condenados á injusto olvido.

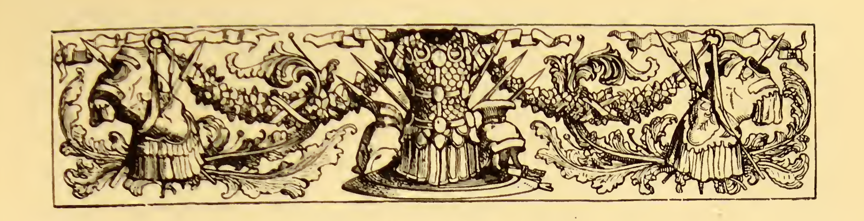
De la grande obra de decoración pictórica del Palacio de Felipe V quedan hoy en su puesto los simpáticos lienzos de Pannini y Lucatelli; y en el Archivo de la Real Casa de Madrid la entretenida correspondencia de aquellos pintores extranjeros con nuestros agentes diplomáticos: correspondencia en que fielmente se traduce, como es costumbre en las cartas de los artistas de todos tiempos, esa fatal mezcla de gozo y de dolor que constituye el tejido de su existencia: frases de entusiasmo y de esperanza, arranques de noble orgullo, algo de lisonja, y otro algo de *vil prosa* en lo concerniente al *vil metal.*

Los cuadros de las Hazañas de Alejandro, nos eran hasta hace muy poco tiempo completamente desconocidos. Nosotros que revelábamos á los amantes del arte su interesante historia, ignorábamos su paradero desde su desaparición del Palacio de Riofrío; y los que allí los habían visto, sin curarse de su procedencia, ignoraban la importancia histórica de tales obras. Una feliz casualidad nos dió á conocer en el verano pasado de 1881 su existencia en El Escorial. Allí, en efecto, habían sido llevados hacía pocos años al fundarse el *Real Colegio de D. Alfonso XII*, y allí los hemos podido reconocer detenidamente, colocados en los dos salones del Comedor de los alumnos, donde todos, á excepción de uno solo que en aquellas pare-

des no tuvo cabida, están como esperando un destino más adecuado á su ruidoso origen y á los brillantes auspicios con que vinieron al mundo de las magnificencias palacianas.

El único lienzo separado de sus compañeros por no haberse podido acomodar en los referidos salones del comedor, es el del pintor boloñés Donato Creti, que representa *La liberalidad de Alejandro con Apeles*. Ocupa el testero de una pieza de entrada, á mano izquierda del vestíbulo del edificio. El digno Rector del Colegio, sabedor ya por nosotros del vínculo histórico que existe entre este cuadro y los otros siete, se proponía reunirlos todos en cuanto se le presentase el modo de verificarlo.





CAPÍTULO XV

Fugaz recuerdo de los grandes pintores del siglo XVII.—Decadencia de las pinacotecas reales en los días de Fernando VI.—Auge de los fresquistas.—Pugna entre «manieristas» é «idealistas.»—Corrado y Tiépolo: Mengs y su escuela.—Favor concedido á ésta por Carlos III.

LLEVÁBANSE los pintores italianos y franceses toda la protección dispensada al arte por Felipe V y su esposa; pero mientras vivió el sesudo Patiño no fueron enteramente desatendidos los grandes ejemplares de los antiguos maestros, ya españoles, ya flamencos, del siglo XVII, que yacían arrumbados en la Casa Arzobispal de la calle del Sacramento de Madrid, donde después del incendio del antiguo Alcázar-Palacio fueron instalados los Oficios de Contralor, Grefier y Furriera de la Casa Real. No parecía sino que abrigaba aquel distinguido hombre de Estado el presentimiento de que, por el camino que en la

corte llevaba el arte, pronto degeneraría hasta el extremo de que su misma postración obligase á abrir los ojos para volverlos á las escuelas de los grandes dibujantes y coloristas en mal hora abandonadas. Noticioso, en efecto, de la singular habilidad que mostraba en su afición á reparar cuadros antiguos maltratados el pintor D. Juan García de Miranda, ya protegido en atención á este especial mérito por el Gobernador del Consejo, Marqués del Miraval, le hizo buscar para la restauración de las pinturas que habían padecido daño en el mencionado incendio. Propuso al rey que se encomendara esta delicada obra al referido Miranda: S. M., dice el presupuesto quinto de la Memoria que precede al Inventario de las *Pinturas que están en la casa arzobispal bajo de la Intervención*, redactado en 1747, «con motivo del mal estado en que »quedaron las referidas pinturas que se recogieron, »se sirvió resolver que D. Juan de Miranda, su pintor »de cámara, las fuese componiendo (*sic*), á cuyo fin »por la Intervención, bajo de recibos y resguardos, se »le entregaron en varios tiempos muchas de dichas »pinturas, que compuestas las ha vuelto á este oficio, »habiéndole sido preciso para su composición cortar»las por varias partes, de modo que no pueden conve»nir con las medidas y señas que se hallan en el in»ventario antiguo, ni aun con la lista que se formó »después del incendio.» Y debemos suponer que la habilidad de Miranda correspondía en efecto al mérito que el Marqués de Miraval y el perspicaz Patiño le atribuían, porque resulta del precitado inventario que pasaron por sus manos cuadros tan preciosos como el de *Las Meninas* de Velázquez, *La adoración de los Reyes* de Rubens, la *Venus con Adonis* del Tiziano, las dos bellísimas *Venus echadas* del mismo (números 459 y 460 de nuestro catálogo), y otros muchos lienzos de primer orden; y en ninguno, á decir verdad, han ad-

vertido los inteligentes profesores que hasta ahora han dirigido el Museo del Prado, ni torpes barreduras ni temerarios repintes.

Esta es la última noticia, hasta ahora inédita, que los documentos del Archivo de Palacio nos conservan relativamente á las colecciones reales de cuadros del tiempo de Felipe V.

Bajo el reinado de su hijo D. Fernando VI, poco incremento pudieron adquirir las regias pinacotecas. La pintura y las demás artes del dibujo seguían lastimosamente decayendo: el rey y la reina eran más apasionados de la música que de las artes plásticas; por un *aria* de Farinelli hubieran ellos sacrificado el mejor cuadro de su palacio del Buen Retiro. D. Fernando VI llegó á mirar como superfluidades censurables los esmerados trabajos que se hacían en la terminación y decoración del Palacio nuevo de Madrid, y debemos suponer que sólo impulsado por el fastuoso Ensenada, amante frenético de las artes y del lujo, pudo ser este monarca el fundador de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, instituto que bajo el anterior reinado no había pasado de una mera Junta preparatoria, á pesar de los vehementes deseos del escultor Olivieri y de la buena predisposición de Felipe V. Ahora, más madura la idea, y favorecida por hombres como Carvajal, Ensenada y Wall, parecía poder lograr el desarrollo á que desde un principio había aspirado. Desgraciadamente el plan de la nueva Academia fué mal concebido: según observó luégo el juicioso Mengs, se cometió el error de ponerla bajo la dirección y gobierno de los personajes ilustres é influyentes de la corte, que debieron limitarse al papel de protectores. «*Governano questa Accademia*, he aquí sus palabras (1), *que'che dovrebbero proteggerla, cioè i Con-*

(1) *Ragionamento su l'Accademia delle Belle Arti di Madrid.*

siglieri, che per l'alta nascita, per gl'impiieghi, e per le circostanze loro non hanno avuto campo d'istruirsi a fondo nè delle Opere, nè degli Artisti..... In tutte le altre Accademie del Mondo sono i Professori, che votano, e decidono assolutamente quanto spetta al governo di esse, etc.»

Así aunque Fernando VI la dotó ampliamente (1) y todos los amantes de las artes llegaron á ver en ella el indicio de una nueva era de regeneración y ventura para el arte patrio, los esfuerzos de sus profesores resultaron infecundos, porque la tutela en que se los colocó respecto de los magnates, hizo que el mal gusto de éstos y sus falsas ideas sobre lo bello fuesen la norma de la pública enseñanza en materia de pintura, escultura y arquitectura. ¿Qué podían hacer por el progreso de la pintura Vanloo, Amiconi, Corrado, los discípulos de Houasse, Pernicharo, Calleja y los demás secuaces de Carlo Maratta y de Boucher, si el aplauso de aquellos estaba como vinculado, ora en las producciones italianas de los pintores *maquinistas* (2), ora en las obras francesas del estilo *mignon*, ó del estilo heróico *spiritato?* Fueron muy pocos los que tuvieron el privilegio de D. Antonio Viladomat de librarse del amaneramiento y la rutina.

Por otra parte, los más aventajados pintores de la corte de Fernando VI eran empleados principalmente

(1) La dotación que la Academia de Bellas Artes recibía anualmente de Fernando VI era de 12.500 duros.

(2) Adoptamos este adjetivo, felizmente importado de Italia por D. Luís Eusebi en su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de Pintura*, para designar el estilo de aquellos pintores italianos, napolitanos especialmente, como Giordano, Solimena, Conca, Corrado, etc., cuyo propósito parecía cifrado en pintar en poco tiempo grandes cuadros de ostentosas y complicadas composiciones, sin corrección ni propiedad; pintores á quienes Kugler llama *escenógrafos*.

como *fresquistas* en decorar las bóvedas y techos del nuevo Palacio Real. Por esto, aunque frustándose el propósito, fué traído á la corte de España el veneciano don Santiago Amiconi, el cual pasó como un meteoro dejando escasa huella de su genio; para esto su sucesor Corrado, que llenó la espaciosa bóveda de la *Escalera principal* y del *Salón de bailes* del nuevo Palacio de producciones al fresco de su genio, creador aunque desordenado. Las galerías de cuadros de los Palacios Reales apenas se enriquecieron con nuevos lienzos, no por falta de recursos pecuniarios, que nunca los tuvo el real Tesoro más abundantes, merced á la larga paz de que disfrutó el reino, sino por falta de gusto. Algo pintó Amiconi para el *palco del rey* en el teatro del Buen Retiro; Cean cita en su Diccionario cuatro grandes cuadros existentes allí, que figuraban *las cuatro estaciones,* y además otro lienzo grande pintado para un Salón de aquella augusta residencia, sin expresar su asunto. Corrado hizo en el Buen Retiro ocho cuadros pequeños de la *Pasión de Cristo* para el Oratorio del rey, y para el de la reina cinco, también de la sagrada Pasión; y en el Palacio de Aranjuez, para la Capilla, otras pinturas devotas. El mencionado Cean le atribuye los cuadros de *la historia de Joseph* que había en una pieza de este mismo Palacio, pero creemos que los confunde con los de Amiconi que figuran en el Museo del Prado de Madrid (números 10 y 11), y que en el inventario del Palacio nuevo, hecho en 1772 reinando Carlos III, aparecen como procedentes de Aranjuez. En el palacio del Buen Retiro, mansión predilecta de D. Fernando VI y su esposa mientras se activaban las obras del Palacio Nuevo, hubo, reinando el sucesor de Felipe V, pocos más cuadros que los que inventariaron en Octubre de 1748 los pintores de Cámara D. Juan de Miranda y D. Andrés de la Calleja, como procedentes de las entregas hechas á D. Bartolo-

mé Rusca y D. Santiago Bonavia, arriba mencionadas (1).

Así como marcan Amiconi y Corrado los esfuerzos hechos por el arte de la pintura para regenerarse, aunque dentro del estilo *manierista*, durante el reinado del segundo Borbón; Tiépolo y Mengs personifican bajo el de Carlos III las dos opuestas tendencias que entonces se observaron en la marcha del arte: el naturalismo veneciano, que pugnaba por perpetuarse aduciendo para ello méritos, en verdad fascinadores, en la bóveda del gran *Salón de Embajadores* y en las demás creaciones de Tiépolo; y cierto frustrado idealismo, germano-italiano, que venía con la autocrática voz y el autorizado ejemplo de Mengs á empuñar el cetro de la pintura. Corrado Giaquinto tenía que ceder el campo: su estilo pertenecía á un sistema de ideas ya decadente; el mismo estilo de Juan Bautista Tiépolo, por su excesiva originalidad, era mal comprendido y censurado; el de Mengs era más del agrado de un monarca que había presumido de saber apreciar el antiguo durante su permanencia en las Dos-Sicilias, y por lo mismo más acepto entre la gente de la corte. La Europa entera concedía á Mengs un distinguido mérito. El Sr. Caveda cree que éste se fundaba, no en el mero capricho de la moda ó en una vana lisonja, sino en títulos más legítimos, porque en su opinión (2), él antes que otro alguno de los artistas de su tiempo, dió pruebas en sus obras y sus escritos de haber recono-

(1) El inventario del referido año 1748 lleva este título: *Inventario y tasación de las Pinturas que se entregaron á D. Bartolomé Rusca y D. Santiago Bonavia para colocar en el Real Sitio del Buen Retiro, donde existen*. Figura en el tomo I del *Inventario general de los bienes y alhajas* de los Cuartos de SS. MM. en tiempo de Felipe V.

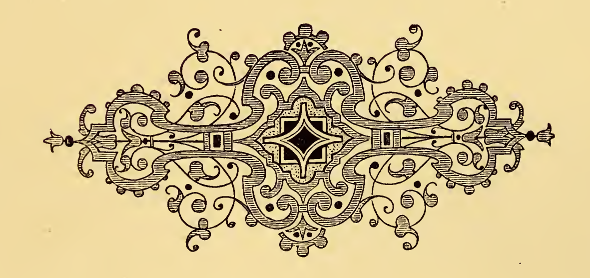
(2) *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando, etc.*, tomo I, capítulo VII.

cido la falsedad de las apreciaciones que entonces se hacían de lo grandioso y de lo bello, procurando sustituirlas con otras «más conformes á la naturaleza y al objeto del arte.» No desconocemos nosotros que en Mengs han fijado muy respetables críticos, como lo hace este escritor, el punto de partida de la restauración del arte, ó sea el arranque hacia el notable cambio producido en él al comienzo del presente siglo. La influencia que ejerció aquel docto artista, no sólo en nuestra España sino en toda Europa, en la reformación de las doctrinas estéticas de su siglo, les autorizó á considerarle como el iniciador de la gran revolución que el estudio de la olvidada antigüedad iba á producir en todas las artes del pensamiento: movimiento paralelo al que Winckelmann inauguraba en la arqueología. Pero parécenos que el entusiasmo idealista de los críticos de la primera mitad del presente siglo envuelve no escasa parcialidad á favor de Mengs, el cual, á pesar de grande erudición, ni penetró en el espíritu de la clásica antigüedad, ni acertó como pintor á poner en consonancia sus teorías con su estilo; y no poca injusticia para con sus antagonistas Corrado y Tiépolo; y que si hoy ponemos en balanza las calidades de éstos con las de aquel, acaso Mengs resulte vencido como artista.

La humana inconstancia, madre fecunda de todas las *modas*, siempre entre sí discordes y encarnizadamente enemigas, impera con autoridad caprichosa y tiránica hasta en las más nobles y elevadas especulaciones del genio que tienen su fuente en el sentimiento. Por necesidad de mudanzas, y como cambios de pura moda, se suceden entre los hombres unos á otros los sistemas, las teorías, las escuelas literarias y artísticas; pero muchas veces estas transmutaciones en la expresión de lo bello, reconocen como causa los cambios operados en los sistemas filosóficos y científicos,

los cuales, como producto, no ya del sentimiento, sino de la razón, dependen acaso del desarrollo de leyes eternas á que el humano entendimiento nace subordinado. El sensualismo, predominante en la filosofía humanitaria del siglo XVIII, favorecía el arte italiano y francés, pomposo, teatral y deslumbrador, de los Vanloo, Rigaud, Boucher, Corrado, Tiépolo, etc,; la reacción idealista, ó mejor dicho el *idealismo trascendental* de Kant (joven profesor de Kœnigsberg, cuyas doctrinas debieron ejercer grande influjo en las ideas de los dos amigos Winkelmann y Mengs, por lo mismo que éstos fluctuaban en la esfera de los principios entre Platón y Leibniz), tenía forzosamente que condenar aquel libertinaje de líneas y colores. Habrían podido en verdad los partidarios de Corrado y de Tiépolo argüir de inconsecuencia al reformador; pero el hecho es que, con inconsecuencia ó sin ella, triunfaron los secuaces del idealismo teórico, y que Mengs, apoyado por la nueva escuela filosófica, proclamado por la juventud de su época como regenerador del clasicismo antiguo, alzado en brazos de los nuevos Eléatas, subió á la silla dictatorial del arte pictórico para dirigir desde ella su voz como un oráculo, más aún que á la cohorte artística de la agitada y siempre romántica Alemania, donde se le hizo poco caso, á la pacífica pléyade ítalo-española que en torno del rey de las Dos-Sicilias, Carlos de Borbón, aplaudía con entusiasmo la exhumación de la forma griega de entre las ruinas de Herculano y Pompeya, por pura moda, y sin comprender el alcance de aquel fortuito acaecimiento. Un hecho histórico notable, que personifica en España el vencimiento del arte barroco por otro arte, barroco también, aunque con pretensiones de clásico, se halla en este dato que consignó Cean Bermúdez sin sospechar quizá su significación: «Corrado, »inmediatamente que llegó á España comenzó á des-

»empeñar su encargo (de primer pintor de Fernando VI »y Director general de la nueva Academia) muy á satisfacción de S. M., de la corte y de todos los profe»sores é inteligentes, y *siguió en el reinado del señor »don Carlos III hasta el año de 1761, que llegó á Madrid »don Antonio Rafael Mengs, y se volvió á Nápoles*, donde »falleció el de 1765.» Abandonado el campo por Corrado, los mismos pintores de su escuela, entre ellos don Antonio González Velázquez y el discípulo de éste, don Francisco Bayeu, se sometieron sin condiciones á la férula del pintor favorito de Carlos III.





CAPÍTULO XVI

Preponderancia de la escuela de Mengs: sus huellas en la pintura de las bóvedas del nuevo Palacio Real, y en las pinacotecas de Carlos III.

La larga serie de frescos de las magníficas bóvedas y techos del Palacio nuevo de Madrid, es la demostración patente de la transición que nos ocupa. Comienza Corrado Giaquinto pintando en tiempo de Fernando VI las dos grandes bóvedas de la *Escalera principal* y *Salón de Columnas* (1), la de la *Capilla*

---

(1) En un principio pertenecían estas dos bóvedas á dos escaleras principales, separadas una de otra por el actual *Salón de Alabarderos*.— Condenóse después una de las dos escaleras: quedó de escalera principal la caja que ocupa hoy el *Salón de Columnas*, y de la escalera inutilizada se hizo un gran Salón de Bailes.— Posteriormente se mudó la escalera única principal, volviendo á abrir la que hoy existe, y destinando la inutilizada, ó sea el actual *Salón de Columnas* á *Sala de Bailes* y entrada principal á los regios aposentos.

Real con su *coro*, y la *tribuna* frontera á éste.—Viene luégo de Roma, durante el mismo reinado, D. Antonio González Velázquez, discípulo de aquel, y ejecuta como fresquista las bóvedas de *Apolo* y de *Colón*, salas segunda y vigésimosegunda; y acaso también la de la sala vigésimo-séptima, donde se representa la *Recompensa del mérito y de la fidelidad*. En estas obras todavía se ve al fiel alumno del fecundo fresquista napolitano: fisonomía que desaparece en los lienzos ejecutados después de su trato con Mengs, reinando Carlos III. Su hermano mayor, Luís, pinta las bóvedas de las salas vigésimocuarta y vigésimoquinta, y figura en ellas, con pincel muy semejable al de D. Antonio, si bien sumamente tímido, *La Benignidad, acompañada de las cuatro virtudes cardinales*, y *El poder de España en las cuatro partes del mundo*; y es innegable que la timidez con que ejecuta estas obras, últimas producciones suyas reinando ya Carlos III, dimana exclusivamente de la vacilación y perturbación que introduce en su ánimo el ejemplo del reformador extranjero y el aplauso que á éste se tributa.—Trae el mismo Carlos III de Venecia á Juan Bautista Tiépolo y á su hijo Domingo, para que pinten algunas bóvedas en los salones de la fachada del mediodía, y especialmente la del gran *Salón de Embajadores*. Ejecuta el padre en la bóveda de la sala décima una bellísima representación de la *Grandeza y poder de la monarquía española*; en la de la sala décimocuarta el argumento de *Eneas conducido al templo de la Inmortalidad por sus virtudes y victorias*; y en la del referido *Salón de Embajadores* (que es la undécima) el complicado y difícil tema de *La majestad de la monarquía española ensalzada por los seres poéticos, asistida por las virtudes y rodeada de sus diversos Estados* (1).

(1) Seguimos para hacer esta reseña el texto del erudito don Francisco José Fabre en su *Descripción de las alegorías pintadas*

Esta obra, la más elogiada de su pincel, es verdaderamente un prodigio de arte en que no se sabe qué admirar más, si el genio poético que sugirió la invención, ó el extraordinario fuego y brío de la ejecución; la novedad de los efectos, ó la gracia y elegancia de los accidentes. La llevó á cabo Tiépolo, ya septuagenario, en los primeros años de la permanencia de Mengs en nuestra corte, cuando éste, habiendo terminado la pintura de las dos bóvedas de *las Gracias* y de *la Aurora*, comenzaba á experimentar aquella nostalgia que le obligó á solicitar del rey licencia para volverse á Roma. No sabemos qué sensación produciría en la corte la grande obra del fresquista veneciano; de la que produjo en el pintor bohemo (1), único capaz acaso de comprender lo que su émulo valía, podemos conjeturar que fué una mezcla de admiración y pesadumbre, si es cierto, como supone Azara, que Tiépolo se hallaba ya establecido en Madrid cuando Carlos III trajo á Mengs de Roma. Cean dice que Tiépolo fué llamado á España por Carlos III en 1763; Azara, amigo íntimo y admirador de Mengs, que sabía de memoria todos los actos de su vida, afirma por el contrario que cuando vino Mengs á Madrid en 1761, el rey tenía á su servicio á Corrado Giaquinto y Tiépolo, los mejores fresquistas de las escuelas napolitana y veneciana.—¿Quién de los dos está en lo cierto? Damos alguna importancia á este hecho, porque si es verdad lo que Azara afirma, Mengs, que se encontró aquí á Tiépolo instalado y pintando en el Palacio nuevo, pudo muy bien experimentar sinsabores de emulación artística al

---

en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, hecha de orden de Su Majestad.— Madrid, 1829;—si bien prescindimos de su crítica.

(1) Éralo Mengs, nacido en Ausig, frontera de Sajonia, en marzo de 1728.

contemplar la admirable creación desarrollada en la espaciosa bóveda del *Salón de Embajadores*.

De todas maneras, los esfuerzos que los Tiépolos, padre é hijo, hicieron para prolongar en España el imperio del color veneciano y las máximas de la grande escuela de que procedían, fueron infecundos, porque así que Mengs volvió de Italia enriquecido con nuevas conquistas, supuestos despojos del clasicismo griego, simpático al monarca, todos los cortesanos á una le proclamaron supremo restaurador del arte, participando del culto idolátrico que le tributaban el rey y sus ministros. El citado Azara llegó á escribir, en su exagerado entusiasmo, las siguientes palabras: «*Se la trasmigrazione fosse ragionevole, si potrebbe dire, che qualche Genio di Grecia, della florida Grecia, si fosse trasfuso in lui* (1).» La pintura de la bóveda de la sala novena, obra de Domingo Tiépolo, donde éste representó *La Conquista del Vellocino de Oro*, como alusión á la Orden del Toisón, fué la última y ya débil llamarada del genio veneciano en España; después de ella no volvió á haber aplausos ni lauros más que para la escuela innovadora pseudo-griega y su afortunado corifeo.—D. Francisco Bayeu, ángel caído del cielo del arte por renunciar á un poderoso personalismo y esclavizarse á un estilo contra el cual protestaban en vano todas sus cualidades naturales; y D. Mariano Maella, imitador frío y servil de la nueva y exótica manera; ambos predilectos de Mengs, fueron los encargados de pintar nada menos que diez y siete bóvedas: seis en las salas que miran á oriente, una en la fachada de mediodía, tres en la de poniente, las dos de la fachada del norte, y las cinco del ala del ángulo de oriente. El maestro, que

(1) OPERE DI ANTONIO RAFFAELLO MENGS ETC., PUBBLICATE DA D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA.—Parma, 1780. *Memorie concernenti la vita di A. R. Mengs*, etc., p. III.

tenía ya dadas pruebas de su habilidad como fresquista en la bóveda de *Las Gracias* (vulgarmente llamada así, aunque el verdadero asunto representado en ella sea la *Apoteósis de Hércules)*, y en la de *La Aurora*, tomó á su cargo el pintar la bóveda duodécima de la fachada de mediodía, inmediata á la obra maestra del vencido émulo veneciano. No parece sino que se propuso confundir y anonadar á Tiépolo, porque *La apoteósis de Trajano* que pintó, cae junto al gran *Salón de Embajadores*, y resulta muy fácil el parangón entre ambas bóvedas; pero aunque esta obra sea una de las mejores de Mengs, y deba considerarse, según dice Fabre, como un «indisputable testimonio de lo que alcanza el poder del arte de una meditación profunda y de una aplicación constante,» á los ojos de la moderna crítica, más desapasionada que la de cuarenta años há, queda tan por debajo de la creación de Tiépolo como obra de decoración pictórica, que el paralelo entre ellas no puede ser más desventajoso para el supuesto reformador del arte bajo el reinado de Carlos III.

Mengs, en efecto, á pesar de haber consagrado los mejores años de su vida á la contemplación y meditación de Rafael y del antiguo, no había sacado de aquel prolijo estudio más resultado que un falso *ideal*. Este falso *ideal* de Mengs consiste en suponer que la naturaleza de por sí no nos suministra tipos suficientemente bellos, viéndose por tanto precisado el artista á escoger los varios componentes ó factores para formar con ellos un todo acomodado á la belleza que él concibe; y provino, á nuestro entender, de una equivocada noción del procedimiento usado por los artistas griegos de los buenos tiempos. Vió las estatuas antiguas, representaciones, no de individuos, sino de verdaderas abstracciones, y creyó que el arte griego era producto de un sistema puramente convencional. Su amigo Winckelmann contribuyó á arraigarle en tan

perjudicial error, escribiendo de los escultores griegos: «entregáronse al *ideal,* separándose de la verdad de las formas, y en sus obras se ve antes el sistema que la naturaleza. El arte, en suma, se creó entre aquellos genios una naturaleza especial.» —Adoptada esta noción del arte antiguo, que, aplicada á la pintura y sacada de la esfera de las abstracciones y de la teogonía, resulta errónea, Mengs, para ser lógico, tenía que encontrar deficiente en *belleza ideal* al mismo Rafael, el cual tomaba la naturaleza, ennoblecida digámoslo así por su propio sentimiento estético, como único modelo y única fuente de la belleza.

La aspiración de Mengs á una belleza puramente convencional y artificiosa, se hallaba sólo sostenida por la corte, y combatida por el gusto general de su época y por sus mismas tradiciones. Sus frescos, por lo tanto, descubrían á la vez al pintor barroco y al artífice filósofo y razonador, prendado de una falsa y arbitraria noción del ideal que su mano se rehusaba á reproducir: de un nuevo *eclecticismo* que iba á resultar tan infecundo para el arte como el de los Carraccis, sin contribuir en manera alguna á levantar la pintura de la postración en que se hallaba.—El barroquismo apuntaba en su modo de plegar los ropajes, en la ordenación de los grupos, en el aparato escénico de sus composiciones; y el idealista ecléctico aparecía en los tipos abstractos é insignificantes de sus personajes, y en la escasísima expresión de sus figuras. Faltaba á las obras de Mengs el arranque del genio, el individualismo, la pasión, y además el sentimiento delicado del color, que tánto cautiva en Tiépolo y en los fresquistas venecianos.

No todos los hombres pensadores, á decir verdad, se dejaron cautivar en aquel tiempo por la falacia de su teoría, y menos aún por las obras de su pincel. Al paso que Winckelmann, por él fanatizado, le llamaba

el Rafael de su siglo (1), creyendo acaso Azara que en esta comparación se quedaba corto, el agente diplomático inglés, Ricardo Cumberland fué quizá el único crítico de nombradía que se negó á inclinarse ante aquel ídolo, y que, con una franqueza muy parecida á la que usaba Mengs al juzgar á los otros artistas, fulminó contra él una fundada sentencia. «Pronto acaso llegará el día, escribió en sus *Anécdotas de eminentes pintores españoles* (2), en que nuestros aficionados se dirigirán á España, y alguno de ellos probablemente, recordando con justa indignación los decretos dogmáticos de Mengs (contra Reynolds), se propondrá examinar sus obras; y entonces se nos dirá con la autoridad de la ciencia, que su celebrada *Natividad*, tan lujosamente guarnecida y ataviada, y tan esmeradamente puesta bajo cristal, de modo que ni las mismas brisas del cielo puedan desflorar su superficie, quizá tendría mucho que agradecer á aquella luna si fuera ésta menos transparente en algunas partes; que aquel niño Dios no es más que un feto sietemesino sacado de un frasco de vidrio; que Mengs fué un artista que vió mucho é inventó poco; que su pincel fué incapaz de dar así la vida como la muerte, y sus creaciones ni excitan terror, ni despiertan pasiones, ni producen transportes; que Mengs, si se esmeró en huir de defectos parciales, no por esto dejó de incurrir en defectos generales, pintando con timidez y servilismo; que la manera pusilánime del pintor miniaturista, en que fué primeramente educado, se traduce en casi todas sus composiciones, las cuales, antes descubren la mano delicada y primorosa del artífice, que revelan el alma del maestro, en

(1) *Histoire de l'art chez les anciens:* traducción de Huber, tomo I, pág. 292.

(2) *Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries.* Vol. II, pág. 208.

bellezas que no electrizan y tristezas que no arrancan lagrimas; que cuando Mengs pinta la *Salutación angélica*, el paraninfo que se aparece á María ni muestra solicitud en su mensaje, ni la menor gracia al comunicar el anuncio; que si Rubens, por virtud de uno de los inapelables oráculos del pintor bohemo, fué rebajado hasta el punto de descubrir la ignominiosa estulticia de un traductor tudesco, Mengs por su parte no era más capaz de pintar un cuadro como *La Adoración* de Rubens, que de encender en el cielo de Oriente la estrella que guió á los Reyes magos».

Así y todo, Mengs fué tan del agrado del monarca español y de su real familia, que en los Palacios de Madrid, Aranjuez y el Escorial, los aposentos mejores estuvieron por mucho tiempo reservados á sus obras. Veintidós cuadros suyos al óleo, de asuntos religiosos la mayor parte, había en el Palacio nuevo, entre los cuales figuraban: *la Anunciación* que pintó en Roma y á que alude Cumberland en el pasaje citado, llegada precisamente á Madrid cuando el implacable censor describía los tesoros artísticos de aquella regia morada; la famosa tabla del *Descendimiento*, de que tan desmesurados elogios hicieron sus admiradores (3); y el gran cuadro del *Nacimiento del Señor*, con el cual presumió oscurecer la fama de la célebre *Noche* del Correggio. En el mismo Palacio nuevo conservábanse con el mayor esmero los retratos que hizo de los infantes D. Gabriel, D. Antonio, D. Francisco Javier, D. Luís y Doña Carlota Joaquina, y no pocos que ejecutó, de todos tamaños y proporciones, de Carlos III y su esposa. En el palacio de Aranjuez había de su pincel otros varios retratos, también de personajes de la Casa Real,

(3) Al decir de su apologista Azara, Mengs acertó á reunir en esta tabla, nada menos que «la *gracia* de Apeles, la *expresión* de Rafael, el *claro-oscuro* del Correggio y el *colorido* de Tiziano!!».

entre los cuales verdaderamente sobresalían por su buen dibujo y entonación vigorosa los seis de la familia del archiduque Leopoldo, y una *Crucifixión*, estimada como el principal ornato del Dormitorio del Rey. El príncipe de Asturias (Carlos IV), tenía en su Casino del Escorial dos cuadros de Mengs, uno de los cuales era una *Sacra familia;* y los infantes D. Gabriel y D. Luís poseían otras obras del pintor predilecto, de quien, según la cuenta de su panegirista Azara, había setenta y tres pinturas en España.

Al incremento que llevaron á las pinacotecas reales en el reinado á que nos referimos las obras al óleo de Mengs y de los demás pintores extranjeros ya nombrados, hay que añadir el producido por las de otros pintores españoles, que reseñaremos rápidamente. No incluímos en el número de éstos al infante D. Gabriel, hijo segundo del Rey, tan aficionado al pincel como á la pluma, que llenó su cuarto en el palacio del Escorial de estudios de su mano, porque probablemente ninguno de sus ensayos llegaría á figurar en las regias galerías. Por idéntica razón eliminamos los trabajos de poca importancia que pudieron haber regalado á nuestros reyes y demás personas reales los magnates amantes de la pintura que á intervalos la cultivaron, como el duque de Uceda, el marqués de la Victoria, don Juan José Navarro, que muchas veces, dibujando, había amenizado en Sevilla los ocios misantrópicos de Felipe V; D. Luís Alvarez de Nava, caballero de Santiago y capitán de la guardia real española, académico de honor de la Real de San Fernando desde el año 1753; la duquesa de Huescar y Arcos doña Mariana de Silva Bazán y Sarmiento, directora honoraria de pintura en la misma Real Academia, donde se conservan todavía los dibujos á que debió tan señalada distinción; el marqués de Montehermoso, también académico y coleccionista en Vitoria; D. Diego Rejón de

Silva, consejero de Estado y distinguido escritor de bellas artes, que en su poema de *La Pintura* rivalizó con Céspedes en elevación de ideas, y con los franceses Watelet y la Mierre en fina y cáustica donosura; y otros.—Vamos á hacernos cargo solamente de los verdaderos pintores, ó mejor dicho de los *profesores*.

Ejecutaron, pues, obras para la familia real de Carlos III, obras que sin duda formaron parte de las colecciones de sus diferentes palacios, sin que los nombres aparezcan siempre en la feísima arpillera literaria de los inventarios de la Real Casa, los siguientes pintores: D. Pedro Rodríguez de Miranda, D. Luís Menéndez, doña Ana Menéndez, D. Pablo Pernicharo, don José del Castillo, D. Mariano Maella, D. Juan Bautista Peña, Domingo Martínez, y los hermanos D. Francisco y don Ramón Bayeu.

De algunos otros, como por ejemplo D. José Romeo, don José Luxán Martínez, D. Andrés de la Calleja y los tres hermanos D. Luís, D. Alejandro y D. Antonio González Velázquez, es de suponer que siendo pintores de Cámara ejecutaran también algunos cuadros para los palacios reales; no resulta esto sin embargo de los respectivos inventarios, y así debemos creer que, ó sus producciones al óleo figuran en ellos sin nombre de autor, ó nada les consintió pintar en ese género para los regios alcázares, su dedicación á los otros cargos, ya áulicos, ya académicos, que ejercieron. De Calleja consta que su principal ocupación en el último período de su vida fué conservar y reparar los cuadros de la real colección del Palacio nuevo.

Alternaban en este Palacio con las obras de los insignes maestros españoles, italianos y flamencos del buen tiempo: veinticuatro insignificantes vitelas de doña Ana Menéndez; un cuadrazo menos que mediano de don Pablo Pernicharo, que representaba á *Agar é Ismaél;* un insípido cuadrito de devoción de *Nuestra*

Señora poniendo el rosario á Santo Domingo, obra de Domingo Martínez; cinco escuálidos *países*, dos malos *retratos de Carlos III revestido con el manto de la orden del Toisón*, y un *oratorio portátil*, producciones de don José del Castillo; un lienzo de *Jesucristo difunto*, de don Francisco Bayeu, autor también de cinco pequeños *oratorios portátiles*, ejecutados en láminas de cobre, dos para los reyes, otros dos para el Infante don Gabriel y su esposa, y otro para la Infanta doña María Josefa; y un *San Miguel triunfando de los ángeles réprobos*, copia de Giordano, por don Ramón Bayeu.

En el Palacio del Buen Retiro alardeaban asimismo como predilectos, en compañía de muy relevantes obras de las grandes escuelas del siglo XVII, don Pedro Rodríguez de Miranda con una *Concepción*, colocada en el cuarto del Infante D. Felipe, príncipe de Parma y Guastala; el precitado don Pablo Pernicharo con un lienzo de *Jael y Sísara*, compañero de otro que había pintado D. Juan Bautista Peña representando la escena de—*la mujer de Putifar y el casto Joseph*; y D. Luís Menéndez, sobresaliente en otro género de pintura, con dos pequeños lienzos circulares que figuraban dos de las cuatro partes del mundo y hacían juego con otras dos pintadas por Vaccaro.

En el palacio de Aranjuez tenía nada menos que 44 cuadros de *frutas y bodegones* el mencionado D. Luís Menéndez, artista muy superior en este género á sus adocenados coetáneos, y cuyos lienzos se contemplan hoy todavía con placer en las salas de nuestro Museo del Prado. Allí también tenía algunas producciones don Francisco Bayeu, llamando la atención de los aficionados á su estilo su cuadro de *la Virgen con el niño Jesús*, colocado en el Oratorio de la reina.

En sus palacios de Boadilla y Villaviciosa había juntado el Infante D. Luís algunos buenos lienzos, y el precitado D. Pedro Rodríguez de Miranda amenizó

aquella pequeña colección con muchos *países* y *bambochadas* de su inventiva, más fácil que concienzuda.

En el Casino del Rey del Escorial había reunidas varias *vistas de puertos* que Carlos III mandó pintar al joven D. Luís Paret y Alcázar, artista lleno de espíritu y donaire para los cuadros que hoy llamamos de costumbres; el cual, más adelante, reinando Carlos IV, había de sobresalir notablemente ejecutando los dos lienzos de la *Jura del príncipe de Asturias* y de las *Parejas reales* (números 938 *a* y 938 de nuestro Museo) que á fines del pasado siglo formaban parte de las colecciones del Palacio nuevo y del Palacio de Aranjuez.

Ostentaba por último la Casa real del Pardo en su Capilla, por tanto tiempo decorada con la preciosa tabla del *Descendimiento*, de Rogerio Vander Weyden, copia de Michel Coxcyen (núm. 1818 del Museo), una *Concepción*, barroca sin duda alguna, del afamado D. Francisco Bayeu. Su compañero bajo la férula de Mengs, D. Mariano Salvador Maella, dejó asimismo algunos cuadros al óleo, de géneros diversos, tales como *representaciones alegóricas de las estaciones*, *marinas* puramente convencionales y sin efecto, y *asuntos religiosos* de desabrida composición, en los varios palacios de Madrid y de los Sitios reales: sin que podamos determinar precisamente en cuáles, por no ser fácil identificarlos, ya que su modestia, cuando le tocó redactar ó dictar los inventarios respectivos, no le permitió sacarlos del limbo de los anónimos.





CAPÍTULO XVII

Decadencia del arte, patente en estas pinacotecas.—Eclecticismo pictórico.—Número prodigioso de cuadros, buenos y malos, que reunió Carlos III entre el Palacio nuevo y sus dependencias, el Buen Retiro, San Lorenzo del Escorial, San Ildefonso, Aranjuez, la Casa del Campo, la Quinta del Duque del Arco, la Torre de la Parada, la Casa-Palacio de las Batuecas, el Castillo de Viñuelas y la Zarzuela.

Cuando las artes decaen en un país, la más decidida y liberal protección es impotente para levantar su vuelo. La España de Carlos III no era tierra á propósito para hacerlas florecer de nuevo, y á despecho de la Real Academia de San Fernando, del gran prestigio otorgado á Mengs, asiduo promotor de la enseñanza del dibujo, de las leyes que prohibieron la extracción del reino de los cuadros clásicos, y de cuantas medidas sugirieron al monarca el propio amor á lo bello y el celo solícito de sus ministros; la pintura

siguió como todas las demás artes siendo el fiel reflejo del estado general de la nación, muy degenerada en la esfera del sentimiento estético respecto de la España de dos siglos atrás. Grandes esfuerzos habían hecho los tres primeros Borbones y los eminentes hombres de Estado de que se rodearon,—Patiño, Carvajal, Ensenada, Wall, Grimaldi, Aranda, Floridablanca y Campomanes—para evitar este descenso; pero es doloroso tener que confesar que á veces sus mismos esfuerzos fueron parte para acelerarlo, por la sanción oficial que con ellos recibieron las doctrinas ultra-pirenáicas. Por otra parte, sin el funesto *pacto de familia* con que Carlos III, rey débil, y más terco que enérgico, amarró al carro de Francia la suerte de nuestra nación, no hubieran venido sobre ella los aciagos días que señalan el reinado de Carlos IV. El contagio de las ideas innovadoras de la Revolución y de aquellos principios subversivos que en el mundo artístico habían de encontrar eco, nos vino sin la menor duda de la frecuente comunicación y amistad íntima con Francia, que el sistema político de Carlos III, aun aspirando de buena fe á la más estricta neutralidad, fomentó por largo tiempo.

Si el arte, pues, no progresó bajo este monarca, no fué por falta de estímulos, de protección y de honores, sino por la general postración del carácter nacional, fondo de que se nutre el sentimiento estético de los pueblos, y por la consiguiente dirección equivocada de los estudios artísticos. Es cosa singular: desde el principio del presente bosquejo histórico, venimos observando que la gradual decadencia de la pintura, considerada como elemento social, moral y religioso, coincide con el progresivo desarrollo de la doctrina de *el arte por el arte,* esto es, de la que arranca de manos del arte la férula del magisterio para convertirle en dócil instrumento de recreo y pasatiempo, cuando no

en abyecto ministro del sensualismo: á tal punto, que al llegar al grado máximo de su deshonor este precioso medio de civilización, es cuando logran el mayor auge los pintores, las colecciones de cuadros y las regias pinacotecas. No podía ser más insignificante en sus tendencias una pintura cuya inspiración se nutría de alegorías profanas, de asuntos mitológicos y de hechos tomados de la historia heróica, que ninguna conexión ofrecían con los de aquel tiempo; y sin embargo, esa pintura que tan mal servía á su fin social, se hallaba abrumada de respetos y honores en la persona de los pintores de cámara de Cárlos III, se veía hospedada en suntuosas galerías palacianas, y se contemplaba enaltecida en graves solemnidades académicas, y practicada por los más ilustres personajes de la corte.

La sola enumeración de las colecciones que reunió Carlos III produce en el ánimo verdadero asombro. No sólo conservó todo lo que habían adquirido sus padres, sino que además enriqueció sus palacios con lo más selecto de otras galerías particulares. El Palacio nuevo de Madrid fué su residencia predilecta, y al instalarse en él le decoró con sus mejores cuadros. Así como Felipe IV ennobleció su palacio del Buen-Retiro llevando allí las obras de más mérito del palacio de Valladolid, que quedó entonces como desmantelado, Carlos III, para dar suntuosidad y realce á las augustas estancias trazadas por Sacchetti, puso á contribución los palacios del Retiro, el Pardo, la Torre de la Parada, la Zarzuela, etc., despojándolos de sus mejores preseas artísticas; y juntamente con éstas colocó bajo aquellas magníficas bóvedas, además de los cuadros depositados en las Casas Arzobispales desde el año 1735, que constituían la base de la nueva pinacoteca, multitud de lienzos procedentes de las colecciones que habían formado para sí el fastuoso ministro Ensenada, el mercader de la reina madre D. Florencio

Kelly (1), la duquesa del Arco, y el marqués de los Llanos; procedencias que constan en el inventario respectivo, formado por el pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja en Julio de 1772, sin que á la verdad hayamos podido averiguar si fueron regalos hechos á S. M., ó adquisiciones onerosas del rey.

Este inventario de cuadros del Palacio nuevo reinando Carlos III comprende 981 cuadros, repartidos de la manera siguiente: en la *Antecámara del rey*, 40, de los mejores coloristas italianos y neerlandeses;—en el *Paso de tribuna* y *trascuartos*, 154, de buenos autores de todas épocas y procedencias, desde Leonardo y Rafael hasta Courtois y Vanloo,—en la *Antecámara de la Infanta*, 49, entre ellos no pocos de Rubens, Velázquez, Brueghel de Velours, los Bassanos, Guido, Giordano, Ribera, y aun algunos de Rafael y Correggio;—en el *Cuarto nuevo de la misma Infanta, pieza primera*, 20, de Vaccaro, Maratta, Lanfranco, y alguno que otro de Ribera, el caballero Massimo y Van Dyck;—en la *Pieza de comer* de la misma infanta, 37, todos flamencos de buena época, é italianos *manieristas*, abundando los Giordanos;—en la *Pieza de conversación* de la misma señora, 6, cuatro de Ribera y dos de Murillo;—en el *Retrete del rey*, 38, entre italianos, flamencos, esñoles y franceses, todos de buenos autores, como Pablo Veronés, David Teniers, Jan Brueghel, Velázquez y el Poussin; sin más excepción que el Giordano, admitido sin justo título en tan honorífica compañía;—en el *Dormitorio* de mismo rey, 7, todos de su pintor favorito don Antonio Rafael Mengs, y de asuntos religiosos como lo exigía la manifiesta piedad del monarca;—en el *Paso del Dormitorio del rey*, 21, de Giordano, el caballero Arpino, el Barocci, el Guido y Mengs, sin

(1) El inventario del Palacio nuevo, formado en 1772, le llama *Quelli* y *Queli*.

excluir por esto á Luino, Murillo, Ribera, Cano y Cerezo;—en el *Gabinete colgado de verde*, 63, de Arthois, David Teniers, Brueghel, Wouwermans y otros excelentes pintores flamencos, figurando entre ellos, como viajero perdido en tierra extraña, el romano Pannini: —en el *Paso del Zaguanete*, 25, la mayor parte estudios de Corrado, para los frescos que ejecutó en las bóvedas de la Escalera y Salón de bailes de Palacio;—en el *Oratorio del Príncipe*, 4, uno de Giordano, otro de Velázquez y dos sin nombre de autor;—en el *Dormitorio* del mismo Príncipe, 4 alegorías de autor anónimo, que servían de sobrepuertas;—en la *Pieza de tocador de la Princesa*, otras 4 alegorías de las estaciones, pintadas también para las sobrepuertas por el caballero Mengs; —en la *Pieza de besamanos* de la referida Princesa, 9 países, seis de sobrepuertas y tres de sobreventanas, cuyos autores no se citan;—en la *Antecámara de la Princesa*, 17, de escuela flamenca y de Luca Giordano, con dos lienzos originales de Velázquez y del caballero Villavicencio;—en el *Cuarto del Infante D. Javier*, 69, de todos autores, pero abundando entre ellos Velázquez, Rubens, Murillo, Coello y los demás príncipes del colorido, españoles y flamencos, y descollando sobre todos con su *Pasmo de Sicilia*, Rafael, el rey de los artistas;—en la *Antecámara del difunto Infante D. Antonio*, 10, debidos á los pinceles de Van Dyck, Velázquez, Horazio Gentileschi y Giordano;—en el *Paso del cuarto del Infante D. Antonio*, 6, de Rubens, Veronés, Corrado, y dos secuaces de las escuelas flamenca y boloñesa;—en la *Antecámara del Infante D. Gabriel*, 17, de autores de segundo orden, mas algunos originales de Giordano, ennoblecidos con el consorcio de Tiziano y del Spagnoletto;—en el *Paso del cuarto del Infante don Luís*, 24, entre los que brillaban tres retratos de Velázquez, dos composiciones de Pablo Veronés, otra del Tintoretto, un cuadro de gladiadores de Castiglione,

una Bacanal del Poussin, dos cuadros devotos de Murillo y la hermosa vista de Zaragoza del Mazo;—en la *Antecámara* del mismo Infante D. Luís, 31, de Rubens, Van Dyck, Tiziano, P. Veronés, el caballero Massimo, y copias de Carreño;—en la *Sacristía de la Real Capilla*, 13, de Ribera, Cano, Carreño, Maratta y Giordano, sin llamar acaso la atención de los profesores y aficionados de aquel tiempo, ni el precioso lienzo de Murillo de *San Agustín arrobado,* fluctuando entre la sangre de Cristo y el néctar de María (núm. 860 del Museo del Prado), ni la interesante Tabla del Descendimiento, copia de Coxcyen, sacada del bellísimo original de Rogerio Vander Weyden que existe en el Escorial, atribuída por aquellos candorosos críticos de peluca y coleta á Lucas de Holanda: obras que estaban allí como avergonzadas del contacto con los pintores *maquinistas;*—en la *Sala de Capellanes,* 11, de Giordano, Vaccaro, el Españoleto y otros;—en la *Sacristía grande,* 12, todos de Corrado;—en la *Real Capilla*, 1, de Giordano;—en el *Oratorio de Damas*, otro del mismo autor;—en el *Oratorio del Infante D. Gabriel*, 3, uno de Tiziano y dos de la escuela de Orrente;—en localidad *indeterminada*, 2, de Giordano también;—en los *Oficios del Contralor* y *del Grefier*, otros 2, uno de Giordano y otro de escuela antigua;—en la *Capilla de la calle del Tesoro*, 12, de Artemisa Gentileschi, el caballero Massimo y Andrea Vaccaro, en unión con los de Pantoja números 933 y 934 de nuestro Museo.—El pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja tenía en su *Estudio* de Palacio nada menos que 77 cuadros, casi todos producciones las más peregrinas de Tiziano, Rubens, Veronés, Velázquez, Ribera, Claudio de Lorena, etc., demostrando en la elección que había hecho de ciertos autores y de ciertos asuntos, ó que su propósito era tener secuestradas las profanidades demasiado descubiertas, para no ofender con ellas los castos ojos del

rey, ó que se reservaba él aquellos admirables modelos de *las Venus, las tres Gracias, la Andrómeda,* etc., para estudiarlos mucho y sacar de ellos escaso fruto.

El inventario que hemos extractado contiene al final una lista y cargo de 192 obras, por lo general de mérito secundario, y pintadas en cristal algunas de ellas, que en Setiembre de 1773, después de redactado aquel documento oficial, se reconocieron como custodiadas en la *Bóveda que servía para oficio de Furriera de la difunta Reina Madre.* Entre estas partidas creemos reconocer el precioso tríptico de Herri Met de Bles (número 1171 del Museo del Prado), que representa *la Adoración de los santos reyes;* por lo demás, casi todos los cuadros que figuran en dicha lista son fábulas y retratos de reyes y príncipes, de pintores adocenados.

El documento que hemos tenido á la vista para hacer esta reseña, es un tomo encuadernado en pergamino que lleva por título: «*Reconocimiento de las pinturas del Rey Nuestro Señor que se hallan colocadas en el nuevo Real Palacio, oratorio, capilla, parroquia ministerial y estudio del pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja, executado en virtud de orden verbal del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, mayordomo mayor de S. M., á 9 de Marzo de 1772, con distincion de tamaños y autores, así como los parajes de donde han sido traidas. Fenecido en 14 de Julio de 1772.*»

En el Palacio del Real Sitio de San Ildefonso, mansión predilecta de Felipe V, como el del Buen-Retiro lo había sido de Fernando VI, y como ahora el Palacio nuevo de Madrid lo era de Carlos III, permaneció durante el reinado de éste casi intacta la ingente riqueza pictórica que vimos acumular allí, coadyuvando al propósito del primer Borbón y de su esposa, la oficiosa mediación de Juvara, del Procaccini y del cardenal Acquaviva. Mil ciento noventa y cuatro cuadros inventarió en él el *Prontuario* formado á la muerte de Feli-

pe V en 1746, y otros tantos resultan del inventario redactado durante la jornada de 1774 por D. Francisco Manuel de Mena; siendo muy de notar el religioso respeto con que se conserva en cuánto es posible todo lo hecho 28 años antes, dado que, si algún cuadro de los que figuraban en 1746 aparece ahora removido de su sitio, se procura escrupulosamente que el que le sustituye lleve su mismo número, á fin de que no haya en la correlación, así en uno como en otro documento, solución de continuidad. En la Pieza tercera de las llamadas *de azulejos*, por ejemplo, hubo en 1746, bajo el núm. 12, una tabla de David Teniers que representaba *una hostería;* aquel cuadro se quitó de allí, y en 1774 se inventarió en su lugar, con el mismo número 12, el cuadro reputado como de Miguel Ángel Buonarotti (núm. 69 del Museo del Prado) de la *flagelación de Cristo*, bajo el título de *Nuestro Señor atado á la columna*.—Otras veces, verbigracia, resulta haberse aumentado en alguna pieza algún cuadro: en este caso, se intercala el nuevo cuadro en el lugar correspondiente, con número duplicado, para que no varíe la numeración de los cuadros de aquella pieza, y así se verifica con el lienzo de Murillo de *Santa Ana dando lección á Nuestra Señora* (número 872 del Museo), que aparece en 1774 en el *Cuarto de la Princesa* con el número 140, respetando este mismo número en un país de Bril que ya anteriormente lo llevaba desde 1746.—Anótanse, sin embargo, al final del inventario de 1774, otras cuarenta y siete pinturas sin número, de autores desconocidos la mayor parte, á la cuenta como repuesto ó remanente de las escasas variaciones introducidas en aquella suntuosa pinacoteca.

Los autores que principalmente figuran en esta colección de más de 1.300 cuadros (1), son, como queda

(1) 1.194 colocados en 1746, más los añadidos después, que

dicho, italianos por lo que respecta á las escuelas más afamadas de todas las épocas después del Renacimiento; neerlandeses en cuanto al siglo XVII, y franceses por lo tocante al XVIII. Los buenos autores españoles, como Velázquez, Murillo, Ribera, sólo cuentan en la colección de San Ildefonso como honrosas excepciones. Lo que en ella más abunda son los pintores italianos de la decadencia.

Á las colecciones de pinturas del Palacio nuevo y del Real sitio de San Ildefonso, seguía en importancia, en vida de Carlos III, la del Palacio del Buen-Retiro. Inventariada ésta de orden del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, Mayordomo mayor de S. M., por las oficinas de Contralor y Grefier general de la Real Casa, con asistencia del pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja, en el año mismo de 1772 en que había este profesor inventariado la colección del nuevo Palacio Real de Madrid, resultó contener nada menos que 1.025 cuadros en buen estado, procedentes del antiguo Alcázar-Palacio en su mayor parte, y algunos también de las Casas Reales del Pardo, de la Torre de la Parada y de la Zarzuela, ó traídos de Nápoles por el rey, y colocados en las piezas siguientes: *primera Pieza ante-tribuna, Pieza segunda entablada, Pieza ante-Saleta, Pieza de Saleta, Pieza de consultas, Pieza del Banquillo, Pieza de consultas de muerte, Pieza de Besamanos, Sala de conversación, Despacho del Rey, Pieza del refresco, Pieza de la mesa de trucos, Oratorio, Ante-oratorio, Ante-librería, Librería, Cuarto del Príncipe, Cuarto del Infante D. Javier, Cuarto del Infante D. Antonio, Salón llamado de Coloma, Salón de Reynos, Salón del Cuerpo de Guardia del Rey, Galería del mediodía, Pieza ante-Luneta, Pieza del Perro, Piezas que seguían al Casón, Cuarto de*

---

aparecen en 1774 con números duplicados y aun triplicados; más los 47 sin número, incluídos al final del inventario.

las Infantas, *Cuarto de la Reyna madre* y *Cuarto del Infante D. Luís* (1). Las piezas más abundantes en cuadros eran el *Cuarto del Príncipe*, donde había unos 60, entre tablas y lienzos, de todas escuelas ; el *Cuarto del Infante D. Antonio*, que contenía 47 buenas producciones, también de diferentes escuelas ; la *Galería del Mediodía*, que era propiamente hablando la verdadera *Iconoteca* del Palacio del Buen-Retiro, por los ciento treinta y tantos retratos de reyes, príncipes, ilustres capitanes, damas, magistrados, eclesiásticos, etc., que ostentaba en sus paredes, entremezclados con escasos cuadros de otros géneros ; el *Cuarto de las Infantas*, en que se contaban unos cincuenta y tantos cuadros entre buenos y medianos, figurando con ellos alguno que otro de Durero, Van Dyck, el Bosco, Sánchez Coello, Jacobo Bassano, Carreño y Sebastián Muñoz; y el *Cuarto del Infante D. Luís*, hermano del rey, donde había, al par que obras de grandes maestros de los siglos XVI y XVII, Alb. Durero, Tiziano, Correggio, P. Veronés, etc., multitud de tablas antiguas flamencas, alemanas y holandesas, en una sección conocida con el nombre de *pinturas apeadas*, esto es, sin colocación en las paredes, revelando el poco caso que de estos objetos de arte, tan dignos de estudio, se hacía en aquella época : sección que excedía de 350 obras.

Además de los 1.025 cuadros que se hallaban en buen estado de conservación, encontramos en el Palacio que vamos visitando otros 196 inútiles, en parte por efecto del incendio sufrido en 1734 en el antiguo Alcázar-Palacio, y en parte también por descuido de los conservadores. Estos 196 cuadros están inventaria-

---

(1) Observamos que ó no tenían cuarto puesto en el Palacio del Buen-Retiro los Infantes D. Felipe Pascual (el imbécil) y D. Gabriel, ó no estaban sus cuartos decorados con pinturas, porque el inventario de 1772 ni siquiera los nombra.

dos bajo los epígrafes que literalmente copiamos á continuación: «*Las ocho pinturas siguientes quedan arrolladas por maltratadas y tener rotos los bastidores, á fin de preservarlas;—Pinturas arrolladas y señaladas también con la letra P* (1), *que segun el dictamen y reconocimiento del Pintor se pueden componer* (son 16);—*Pinturas perdidas é inútiles, arrolladas y señaladas con la misma letra P como las antecedentes* (son 23);—*Pinturas maltratadas que se entresacaron por el Pintor de Cámara de S. M. D. Andrés de la Calleja, de los seis rollos que se tenian por inútiles, que segun el reconocimiento de este profesor se pueden componer por sus apreciables objetos y asumptos, y son del tenor siguiente* (son 39);—*Pinturas totalmente perdidas é inútiles, arrolladas en otro Rollo, cuios asumptos y tamaños son los siguientes* (son 110).— No pocos de estos cuadros que el pintor la Calleja desahuciaba, estimándolos como irremisiblemente perdidos, figuran hoy en los salones del Museo del Prado, restaurados bajo la inteligente dirección del Excmo. Sr. D. José de Madrazo. Sirvan de ejemplo el soberbio lienzo de Patricio Caxés (núm. 697), que representa el *Desembarco hostil de los Ingleses en la bahía de Cádiz;* el bello retrato de Tiziano (núm. 463), de un *Caballero de la orden de San Juan de Malta;* y el hermoso cuadro de Viviano Codagora (núm. 556), *Perspectiva de un anfiteatro romano.*

No encontramos más inventarios de pinturas durante el reinado de Carlos III; pero á la muerte de este monarca se hizo un extenso y concienzudo *Inventario general*, que comprende todos los Palacios, Sitios Reales y Casas de Campo de la Corona. Mandóse hacer este trabajo en 1789: consta de varios tomos: el tomo primero lleva este título: «*Imbentario general de Furrie-*

(1) Inicial de *Palacio*, para denotar su procedencia del antiguo Palacio ó Alcázar de Madrid.

ra. ✠ *Imbentario y tasacion general de los muebles pertenecientes al Real Oficio de Furriera de los Reales Palacios de Madrid, Sitios y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Señor Rey D. Carlos 3.º que en paz descanse; formado en virtud de Orden de 10 de Enero de 1789: y egecutado por los Oficios de la Real Casa: tomo I;* y empieza por las *Pinturas del Real Palacio Nuevo.*—Este trabajo, hecho sin método y sin el cabal conocimiento de los autores cuyas obras reseña, ofrece además el inconveniente de no llevar numeración correlativa, de manera que no es tarea muy sencilla averiguar qué número de cuadros, en tabla ó lienzo, comprende dicho Real Palacio: porque con gran frecuencia incluye en una sola partida diferentes obras, y muy á menudo también entremezcla con los cuadros objetos artísticos ejecutados en barro cocido, en talla ó en taracea, ó estampas, ó pinturas en vidrio, ó bordados que por su descripción debieron ser á manera de labores de monja. No aspirando nosotros á una precisión rigorosa al recontar los cuadros que los pintores de Cámara D. Francisco Bayeu, D. Francisco Goya y D. Jacinto Gómez, reconocieron, clasificaron y tasaron en este Palacio Nuevo terminando su obra en Febrero de 1794 (1) (operación en que se invierte un tiempo precioso, que consideramos poco menos que perdido), creemos poder fijar en *mil setenta* próximamente el

(1) Á esta fecha de 1794 da cierto interés una aseveración del Sr. Cruzada Villaamil, quien en su entretenido libro *Los tapices de Goya*, escribió, trazando la historia de este gran pintor, los siguientes renglones: «En el año de 1792 sufre Goya »la terrible enfermedad que le dejó completamente sordo para »toda su vida, y marcha á Andalucía á restablecer su salud con »licencia del Rey en el mes de Enero del año siguiente: *y ya »no hay en el archivo de Palacio rastro alguno que indique los »trabajos de Goya para la cámara del Rey, ni su presencia en la »corte como pintor, hasta el año de* 1796.»

número de los referidos objetos de arte. Había 865 pinturas colgadas en las principales habitaciones del Rey, de las Infantas, de la Reina, del Príncipe, de los Infantes D. Pedro y D. Antonio; en los Oratorios, Capilla Real, Sacristía y Librería; 19 descolgadas; 12 en las bóvedas; 7 en la pieza donde había estado el dosel de la Reina; 63 repartidas entre las oficinas del Mayordomo mayor, del Contralor y del Grefier; y por último, 101 cuadros ejecutados en vidrio ó en porcelana, ó simplemente cubiertos con cristal.

Catorce cuadros, esto es, dos más que en 1772, reconocieron y tasaron los tres mencionados pintores de Cámara en la Capilla de la Casa del Tesoro, inmediata al Real Palacio nuevo: todos ellos, como era consiguiente, de asuntos religiosos, y ejecutados por Pantoja, Horazio Gentileschi, Artemisa Gentileschi, Giordano, Calleja y D. Jacinto Gómez. Allí continuaban el *Nacimiento de la Virgen y el Nacimiento de Cristo* (números 933 y 934 del Museo); allí los lienzos de *la vida del Bautista* (números 306, 307 y 308) que atribuímos á Massimo Stanzioni y que figuraban entonces como de Horazio Gentileschi; allí también el cuadro de la hija de éste, número 167.

En la Enfermería del mismo Real Palacio, junto á la iglesia de S. Juan, donde Velázquez fué enterrado, tasaron nueve pinturas: 1 de Giordano, *Jesús nazareno con la cruz á cuestas* (número 198); 2 de Eugenio Caxés, cuyo destino ulterior ignoramos; y 6 de Navarrete *el mudo* representando *el Apostolado*, con dos figuras en cada lienzo, reproducciones acaso de las que pintó en la propia disposición, aunque en mayor tamaño, para la Iglesia del Escorial (hoy números 9, 10, 14, 15, 46 y 47 del catálogo de los cuadros de aquel Monasterio).

En la casa llamada de *Rebeque*, inmediata también al Real Palacio, donde tenía habitación y estudio don Francisco Bayeu, había 32 cuadros selectos, entre los

que figuraban la *Dánae*, *Venus y Adonis*, las dos *Venus echadas* y otra *Venus tendida* (copia probablemente de la famosa de la Tribuna de Florencia), del Tiziano; *Andrómeda y Perseo*, *las Tres Gracias*, los *Baños de Diana*, el *Juicio de Páris* y el *Robo de las Sabinas*, de Rubens; *Hipomenes y Atalanta*, del Guido; el *Entierro del Señor*, de Sebastián del Piombo (cuadro perdido); la *Oración del Huerto*, del Correggio; las cabezas de *San Pedro* y *San Pablo*, de Murillo, y el gran retrato de *Felipe V á caballo*, de Ranc.

El inventario del Palacio del Buen Retiro, ejecutado por los pintores D. Mariano Salvador Maella, D. Francisco Javier Ramos, D. Eugenio Jiménez de Cisneros y D. Vicente Gómez, en el mismo mes de Febrero de 1794, arroja un total de 1383 pinturas, todas en numeración correlativa, pero sin expresión de las piezas que ocupaban. Encontramos en este documento los mismos autores y asuntos, con corta diferencia, que se inventariaron en 1772, pero aumentada la colección en 358 obras.

Estos mismos profesores reconocieron y tasaron en el propio mes de Febrero de 1794, ciento y tres cuadros existentes en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, repartidos entre el *Oratorio del Rey*, la pieza de *Ante-Oratorio*, la *Pieza de paso que servía de cubierto* (sic) *al Señor Don Carlos III*, el *Casillo*, el *Oratorio de la Reina*, la *Ante-cámara del cuarto del Infante Don Antonio*, el *Taller* de este mismo Infante, la *Galería del patio de mascarones*, el *Cuerpo de Guardia*, el *Oratorio nuevo* del Rey, la *Pieza de cubierto y primera del taller del Rey*, las *Piezas segunda y tercera del mismo taller;* y varios sitios del Monasterio, como el *Claustro alto*, la *Aulilla de moral* (llamada la *auleta)*, la *Sala de capas,* la *Iglesia vieja* y la *Sacristía*. Entre estos cuadros de la corona existentes á la sazón en el Palacio del Escorial y en el Monasterio, los había tan notables, que figuraban en

RUBENS



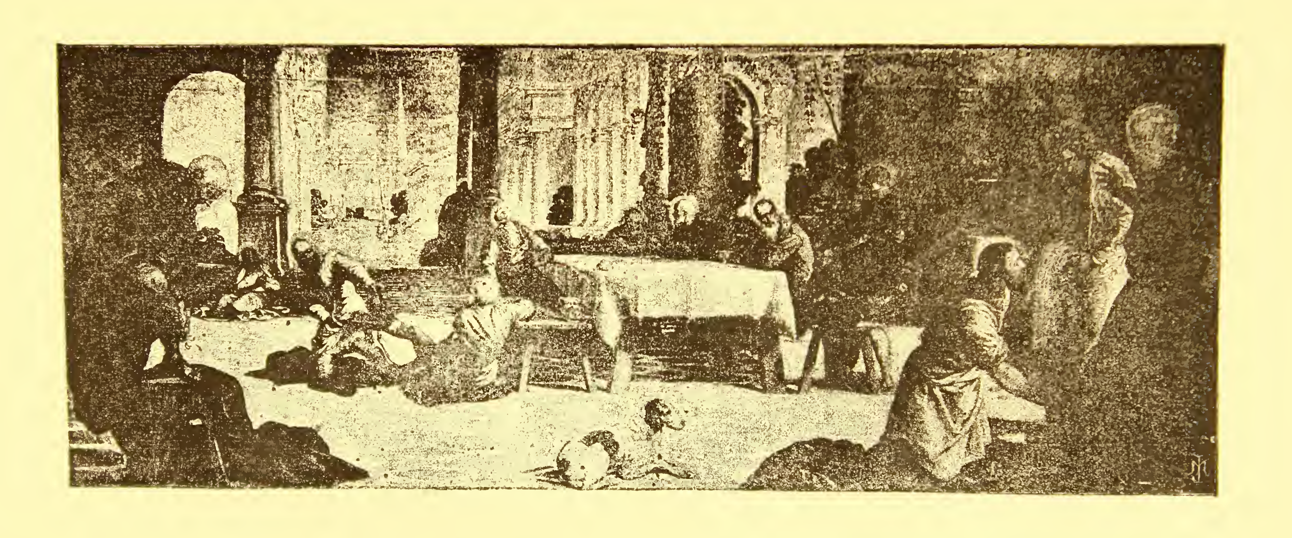
LAS TRES GRACIAS

el mencionado inventario el *Salvador con la cruz á cuestas*, de Tiziano (núm. 487 del Museo); el *San Antonio de Padua, de rodillas, con el niño Jesús que se desprende de sus brazos*, de Ribera (que hoy adorna la sala de juntas de la Real Academia de San Fernando); *San Jerónimo en el desierto*, de Van Dyck (núm. 1318); la *Cena de Cristo con sus Apóstoles*, de Tintoretto (hoy conservada en la galería de pinturas del mismo ex-Monasterio); el *ciego Gambaso, escultor*, de Ribera (número 1003); el *Éxtasis de la Magdalena*, del mismo Ribera (también existente en la Real Academia de San Fernando); el *Entierro de Cristo*, asimismo de Ribera (núm. 986); *Susana en el baño*, del Guercino (núm. 249): el *Paraíso*, de Tintoretto (núm. 428); el *Tránsito de la Virgen*, de Coxcyen (núm. 1300), con sus dos antiguas puertas, el *Nacimiento de Nuestra Señora* y la *Purificación* (núms. 1301 y 1302), únicos cuadros que adornaban el Oratorio nuevo del Rey; y la mayor parte de las tablas de Jerónimo Bosch que hoy se contemplan en la precitada galería del Escorial y en el Museo de Madrid, en compañía con otro crecido número de eremitas, filósofos y viejos demacrados, de Ribera, que siguen colgados en ambos edificios.

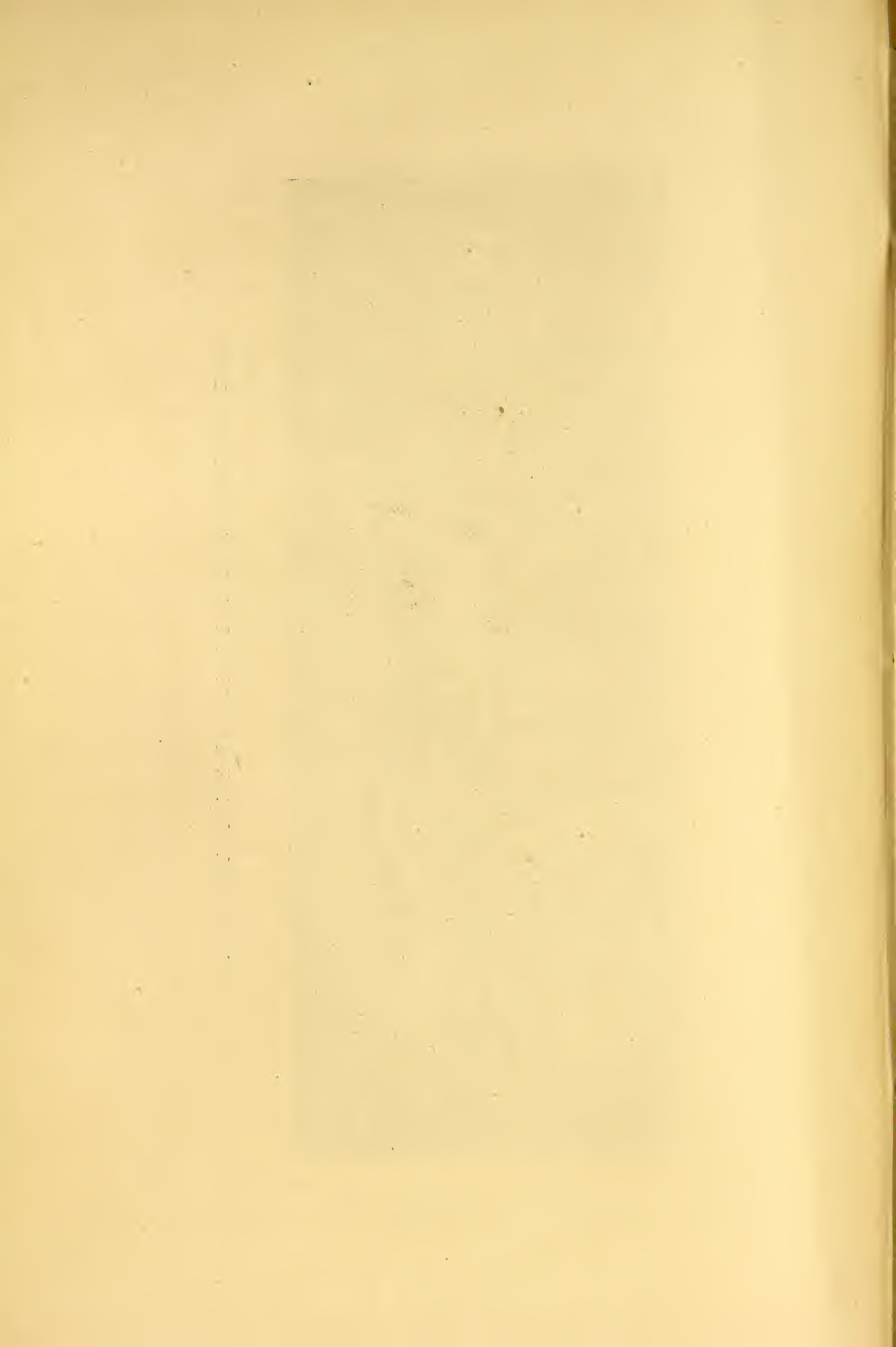
Los expresados profesores Bayeu, Goya y Gómez, reconocieron y tasaron los cuadros inventariados en el propio mes de Febrero de 1794 en el Palacio de Aranjuez; que resultaron ser unos 537, de los cuales, 387 fueron allá llevados del Palacio de San Ildefonso. Las piezas en que estaban repartidos los de buenos autores, eran las siguientes: *Cuarto del Rey y Sala de Guardias;* autores: Mazo y Teniers.—*Pieza del cubierto;* autores: Fyt, Pedro Boel, Snyders.—*Antecámara;* autores: N. Berghem y Fyt.—*Pieza de cenar;* autores: Wouwermans, Van Dyck, Tiziano, Teniers, Bloemart, G. Dughet, J. Bassano, Ribera, el Borgoñón, Viviani. —*Pieza de gentiles-hombres;* autores: Teniers, Claudio

de Lorena, P. Neefs, Meulener, Arthois, Pareja, Roelas, Jordaens y Mengs.—*Oratorio pequeño;* autores: Poelenburg, Guido Reni, Rubens, F. Franc.—*Pieza en que el Rey duerme la siesta;* autores: Wouwermans, Baut y Boudewyns, Mirou, Teniers, J. Brueguel, Bril, P. Veronés, Ribera, Vander Meulen, Mengs.—*Gabinete contiguo á los retretes;* autores: Teniers, Rubens, Watteau, Monper, Wouwermans, Obeet, Bloemart, Brueghel, Rotenhamer, Claudio de Lorena, Fyt, Pedro Boel, Murillo.—*Pieza de la música;* autores: Van Dyck, Jordaens, Pedro Bout, J. Miel, Brueghel, Castiglione, N. Poussin, Bloemart, Wouwermans, Guido, Mirou, Arthois, Baut y Boudewyns, Adam Villaerts, Aniello Falcone, Rubens.—*Pieza de trucos;* autores: Van Dyck, Tintoretto, Arthois, Hondet, Snayers, N. Poussin, Mengs.—*Pieza del cubierto de la Reina;* autores: Teniers, Mazo.—*Pieza de damas;* autor: el caballero Massimo.—*Pieza de la meridiana;* autores: Bout y Boudewyns.—*Escuela de las Señoras Infantas;* autor: Murillo.—*Pieza en que está el oratorio;* autores: P. Veronés, el Mancino, Murillo, Teniers, Artemisa Gentileschi, Domenichino, Pomerancio.—*Pieza de comer de los Reyes;* autores: Corrado y Amiconi.—*Pieza de tocador;* autores: Tiziano, Teodoro Roelans (Rombouts?), J. Miel, Rubens, Guido, A. Carracci, Gerard Dow, P. Neefs, J. Brueghel, Adam Villaerts, Wouwermans, Claudio de Lorena, N. Poussin, Van Thielen, Arellano, Guercino, Murillo, Albano.—*Dormitorio de los Reyes;* autores: Domenichino, J. Stella, Jordaens, el Parmigianino, Andrea del Sarto, Murillo, Durero, Guido, V. Carducho, Mengs.—*Pieza de la guarda-ropa;* autores: Mazo, Giordano.—*Cuarto del Príncipe*, en que se comprenden la pieza del Cubierto y la Antecámara, el Comedor, el Oratorio, la pieza de Juego, el Dormitorio y la pieza de dar lección S. A.; autores: Alejandro Veronés, Snayers, Mazo, J. Bassano, Fyt, Giordano.—*Galería del*

TINTORETTO



LA CENA DE CRISTO CON SUS APÓSTOLES



Norte: autor: Mazo.—*Secretaría de Estado;* autores: Giordano y Corrado.

Obsérvase en este inventario de los cuadros de Aranjuez una circunstancia poco común en documentos análogos del siglo XVIII, á saber: una escrupulosa investigación de las firmas de los autores de las escuelas germánicas, por lo cual es muy digno de ser consultado y estudiado para las atribuciones consiguientes. Abrigamos el convencimiento de que no pocas tablas de dichas escuelas, que hoy nos hemos visto en la precisión de llevar á la numerosa falange de los anónimos por carecer de firmas, y por no aparecer claro su estilo, conservaban los nombres ó los monogramas de sus autores en el tiempo en que dicho inventario fué redactado; por lo cual, estudiando detenidamente los asuntos descritos y las medidas, podría venirse en conocimiento de la paternidad, hoy oscurecida, de dichas producciones, aunque las referidas firmas ó monogramas no estén copiadas en este documento con toda la fidelidad apetecible. En cambio, obsérvase también en él el más deplorable olvido del estilo de nuestros grandes maestros del siglo XVII, pues á menudo se confunde á Murillo con Ribera, y, lo que es aún más extraño, se atribuye al incomparable Velázquez el cuadro de la *Verónica* (núm. 406 del Museo) de Bernardo Strozzi.

En el mismo mes de Febrero de 1794, y por los mismos pintores de Cámara Bayeu, Goya y Gómez, se reconocen y tasan en el Palacio de San Ildefonso como unas 750 obras, residuo de la antigua y numerosa colección de los reyes D. Felipe V y doña Isabel Farnesio, una vez cercenada la considerable porción de 387 cuadros con que se exornaron las habitaciones del Palacio de Aranjuez. En este residuo aproximado de 750 pinturas se comprenden únicamente las numeradas, porque resultaron además al hacerse el inventario otros 47 cuadros sin número, entre los que se in-

cluyeron pinturas al pastel, alguno que otro bordado en tapiz, y unas dos ó tres estampas: todo obra de profesores adocenados, sin duda alguna, cuando el único autor que suena en esta sección es D. Domingo Sanni. Los cuadros del Palacio de San Ildefonso aparecen catalogados por la misma numeración correlativa que se les puso al formarse aquella pinacoteca, con las interrupciones consiguientes á la extracción de obras para Aranjuez; pero en el antiguo inventario todas las partidas llevaban al margen la indicación de la sala ó pieza donde estaba el cuadro, al paso que en el de Febrero de 1794 no hallamos sobre esto indicación alguna.

En el mismo mes y año se forma el inventario de los cuadros de la Casa del Campo, donde reconocen y tasan aquellos mismos pintores de cámara: 15 cuadros, casi todos retratos de autores anónimos, en la *pieza primera;* 20 de varios asuntos y autores, entre los que figuran Sebastián de Herrera, Martín de Vos, Snyders y un supuesto Alberto Durero, en la *pieza segunda;* 9 de asuntos devotos, retratos y floreros, de Alonso Cano y autores desconocidos, en la *pieza tercera;* 21 de asuntos religiosos y retratos, de Giordano, Carreño y otros autores cuyo nombre no se expresa, en la *pieza cuarta;* 14, todos de devoción, entre cuyos autores sólo figuran Giordano, el caballero Massimo y un *Luís Lotus,* en la *pieza principal;* y por último 48, casi todos de asuntos devotos ó retratos, entre los cuales se designan tablas que es muy de deplorar hayan desaparecido (1), y de

(1) Reséñanse, entre otras tablas, las siguientes: *un sueño* del Bosco; unas *tentaciones de San Antonio*, de Callot; *San Jorge matando la serpiente*, *cuadro antiquísimo; D. Pedro Zapata con su familia dando gracias á Nuestra Señora por la victoria conseguida en Flandes contra los franceses: en tabla, estilo de Alberto Durero;* y una tabla de *retratos de la familia de Maximiliano,*

autores, algunos de ellos tan respetables como el Bosco, Brueghel, Callot, Orrente y Daniel Seghers, en el *corredor*. Total, 127 cuadros.

En la Quinta del duque del Arco inventariaron y tasaron, también en Febrero de 1794, los pintores de Cámara, Maella, Ramos, Jiménez de Cisneros y Gómez, nada menos que 456 cuadros, de escenas de boscajes, países, mitología, animales, retratos, bodegones y asuntos por lo general alegres, con exclusión casi absoluta de los místicos y de pura devoción, y debidos en gran parte á excelentes autores flamencos é italianos; repartidos en 14 piezas, trece principales y una de paso á un gabinete, donde había inmensa cantidad de dibujos, de los cuales tomaba el nombre de *Pieza de los dibujos*. Esta Quinta, sita en el camino del Pardo y dentro del recinto de este Real Sitio, fué regalada á la corona en el penúltimo año del reinado de Felipe V, con todo su término, fábricas, casa-palacio, jardines, aguas y demás, por la condesa de la Puebla del Maestre, viuda del duque del Arco que la edificó (1). No contuvo cuadros, ni obras de arte acaso, hasta este reinado de Carlos III, cuya riqueza pictórica vamos examinando.

En la Torre de la Parada, famosa casa de montería muy frecuentada por Felipe IV, para la cual tántas obras habían ejecutado los grandes decoradores flamencos del siglo XVII, *maquinistas* ellos también como los italianos del XVIII, aunque menos incorrectos, disminuyó notablemente el número de buenos lienzos de cacerías, boscajes y fábulas mitológicas, en vida de

---

Emperador, Archiduque de Austria, también calificada como de *estilo de Durero*.

(1) Existe en el Real archivo de Palacio la escritura de donación voluntaria de esta finca á favor de S. M., otorgada á 7 de Octubre de 1745.

Carlos III, por la necesidad de dotar de pinturas á las otras casas de campo adquiridas recientemente por la corona. El inventario que de ellos autorizaron en el mismo mes de Febrero del año precitado (1794) los mencionados pintores de Cámara, Maella, Ramos, Jiménez de Cisneros y Gómez, hace subir tan sólo á 72 los cuadros que reinando el último vástago de la casa de Austria pasaban de 130. Esta finca rural había sufrido el golpe de gracia cuando la saqueó en 1710 la desbandada soldadesca del pretendiente archiduque Carlos. Los referidos 72 cuadros estaban ahora repartidos del modo siguiente: 11 en el Oratorio; 55 en las seis salas del piso principal; 6 en las dos piezas de la planta baja. Los del Oratorio, todos de devoción, eran obras de un cierto Matías Donoso, de quien no tenemos más noticia que la que nos suministra este documento. Los que adornaban las seis salas del piso alto, á excepción de 36 retratos de reyes é infantes, todos de un tamaño y formando colección al parecer, eran por lo general de asuntos mitológicos y de muy apreciables autores, tales como Erasmo Quellyn y Cornelio de Vos, y también de algunos pintores ignorados de la escuela de Rubens. Estos cuadros existían allí desde los tiempos de Felipe IV y Carlos II; é igualmente los 6 que decoraban las dos piezas del piso bajo, debidos á la misma escuela de Amberes y al citado Quellyn, 5 de los cuales eran de asuntos mitológicos.

Los mismos pintores de Cámara reconocieron y tasaron en la precitada fecha de Febrero de 1794, en la Casa-Palacio de las Batuecas, finca vendida á Fernando VI en el año 1751 por el duque de Huéscar (1),

(1) Existe también la escritura de venta de esta Casa-Palacio, con sus oficinas, aguas, minas y fábrica, monte alto y bajo, soto y tierras del bosque de las Batuecas, en el Real Archivo de Palacio.

10 cuadros, entre los cuales sólo nos parece digna de mención una tabla de las *Tentaciones de San Antonio*, de Jerónimo Bosch.

En igual fecha, y por los mismos profesores, fueron reconocidos y tasados en el Castillo de Viñuelas 27 cuadros: uno en el Oratorio, de pincel sevillano, anónimo; y 26 de escuela flamenca en su mayor parte, representando monterías, boscajes y asuntos de la fábula, en siete piezas de aquella morada semi-feudal, vendida al mismo Rey D. Fernando VI en Abril de 1751 por el marqués de Inojares, por sí y á nombre de su mujer la marquesa de Mejorada (1).

La Casa de campo llamada *de San Lorenzo* exhibió en la misma fecha á los referidos pintores su pequeño tesoro de cuadros, repartidos en cinco piezas, cuyos nombres eran: la *pieza verde de entrada;* la de *la china;* la *primera mirando á la puerta de Madrid;* la *del canapé* y la *verde de enmedio*. Eran los cuadros 46, de escuela flamenca, y de autores tan afamados como Teniers, J. Brueghel, P. Boel, Wouwermans y P. Neefs; y algunos de escuelas italianas, y aun de la francesa, originales, según aseveran aquellos profesores, del Albano, del Poussin y del Borgoñón. Decoraban también aquella casa de campo 12 cuadros al temple, pequeños, y de autores anónimos, que representaban paisajes y marinas.

La Zarzuela, por último, contenía en su pequeño palacio en aquella propia fecha (Febrero de 1794) 64 cuadros, que reconocidos y tasados por los pintores de Cámara Bayeu, Gómez y Goya, por el orden mismo que ocupaban en las ocho piezas á que servían de ornato, á saber, *dormitorio, pieza de paso, pieza gabinete* y otras cuatro que á esta seguían, más el *oratorio*, pre-

(1) Existe la escritura en el citado Archivo.

sentaban muy apreciables producciones de Rubens, Martín de Vos, Pablo de Vos, Snyders, Brueghel, Erasmo Quellyn, Blas del Prado y Carreño.

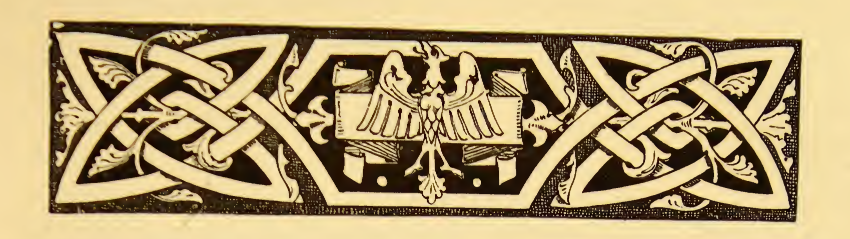
No consta por este Inventario general que en el año 1794 tuviese pinturas la corona en la Casa Real del Pardo, ni en el Palacio de Valsain, ni en el Alcázar de Toledo, ni en Segovia, ni en el Palacio de Valladolid, ni en la Casa Real fuera de la misma ciudad, llamada *de la Ribera;* ni en el Alcázar de Sevilla y Lomo del Grullo; ni en la Alhambra de Granada con el Generalife; ni en el Soto de Roma: casas y palacios, todos ellos decorados con cuadros en el reinado de Carlos II. Á menos de suponer que aquellos documentos oficiales fueron redactados con poca escrupulosidad, habrá necesariamente de presumirse que las pequeñas colecciones de estas regias moradas quedaron deshechas para dotar con sus pinturas las nuevas Casas-Palacios adquiridas por los dos primeros Borbones. Que no se han sustraído á nuestra investigación inventarios de cuadros incluídos en el Inventario general, lo comprueba el *Resumen* que al final del tomo se contiene, en el cual no se señalan más Palacios ni más Casas de Campo adornados con pinturas, que los que acabamos de mencionar. Al pié de este *Resumen general*, del que deducimos unos 4.747 cuadros como suma total de la riqueza pictórica con que se inauguró el reinado de Carlos IV, hay una nota del Jefe de la Furriera, D. Antonio María de Cisneros, en que se explica algo de lo que presumimos respecto de traslaciones de cuadros de unos parajes á otros.

Así como aquel resumen nos pone de manifiesto que en la Casa-Palacio del Pardo no había á la muerte de Carlos III cuadro ninguno, lo que ya podíamos sospechar aun sin ese documento, constándonos que durante su reinado, para dar impulso á la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, toda la colgadura de

aquellas estancias se hizo de tapicería; del mismo modo esta nota del Jefe de la Furriera nos revela otras alteraciones verificadas después en los Palacios del Buen-Retiro, de San Ildefonso y de Aranjuez, comenzando con ellos la confusión que desde el año 1794 empieza á advertirse en las memorias relativas á las regias pinacotecas de España: confusión que aumenta con la carencia casi absoluta de datos acerca de la suerte que corrieron aquellas colecciones, ya en los años inmediatos á la abdicación de Carlos IV, ya durante la ocupación francesa y el gobierno del Rey intruso, ya por último después de la restauración del año 1814, hasta la formación del Museo del Prado.— La nota referida dice lo siguiente: «Importa este Im»bentario general de los Muebles, Pinturas, Escultu»ras y demas efectos correspondientes al Real Oficio »de Furriera, existentes en los Palacios de Madrid, »Sitios Reales y Casas de Campo, 35.300.898 reales y »25 maravedises. Advirtiendo que en el Palacio del »Buen-Retiro, despues de concluido el Imbentario se »hizo repartimiento de Pinturas y otras cosas de que »no he tenido ninguna noticia. En el Real Sitio de San »Ildefonso, despues de concluido el Imbentario, se han »sacado para el Sitio de Aranjuez de orden de S. M. »gran número de Pinturas, Obras de Escultura y ba»rias Piedras de mármol; y en la Jornada del año de »1792 se desguarnecieron todas las sillerías antiguas »de galones de oro, que de orden de S. M. se llebo á »Madrid; como tambien barias alaxas de oro y dia»mantes; y la Baxilla de China que cita el Imbentario, »tasada en 75.000 rs. vn., se le entrego a D. Vicente »Moresqui; y ultimamente se hizo en el referido Sitio »un repartimiento de reloxes y muebles entre el Con»serje, y dependientes de Furriera con destino en este »Sitio; de todo lo cual no he tenido la menor noticia »como Gefe del Real Oficio de Furriera, por cuias ra-

»zones no se me debe formar cargo ninguno de los dos »mencionados Reales Sitios.—San Ildefonso, 28 de »Agosto de 1794.—Antonio María de Cisneros.»





CAPÍTULO XVIII

Síntomas de regeneración artística en medio de la general postración durante el reinado de Carlos IV: los « manieristas » españoles; los innovadores; Goya y los discípulos de David; falsas ideas comunmente recibidas acerca de unos y de otros. — Vicisitudes ocurridas en las viejas pinacotecas en el turbulento período de la privanza de Godoy.

Entraba España en el más triste período de su decadencia. Al Conde de Aranda acababa de suceder en la dirección suprema de la política del país el favorito D. Manuel Godoy, elevado en pocos años, de simple individuo del Real Cuerpo de Guardias de Corps, á la alta posición de Duque de la Alcudia, grande de España, capitán general de los reales ejércitos, y por último ministro de Estado: cabalmente en la época en que la Revolución francesa mostraba á las monarquías europeas espantadas, en una mano las banderas tricolores de sus formidables

y pujantes ejércitos, y en la otra la guillotina destilando la sangre de un bárbaro regicidio. En medio del pavor general, salió la hidalga España al palenque en defensa de las dinastías ultrajadas y de la humana sociedad tan ferozmente escarnecida, y en las primeras acometidas ciñeron sus ejércitos el lauro de la victoria; pero la Providencia, que en sus incomprensibles designios permitía el triunfo de la causa revolucionaria, dispuso que se marchitase muy en breve aquel lauro, viéndose obligado el gobierno del desdichado Carlos IV á firmar en 1796 un vergonzoso tratado, en cuya virtud, para que la Francia devolviese las provincias Vascongadas y la plaza de Figueras que había ocupado, España le cedía toda su parte en la Isla de Santo Domingo, y se comprometía además á entregarle veintiocho millones de pesos fuertes, poniendo á su disposición diez y seis mil hombres de infantería, ocho mil de caballería y quince navíos de línea con sus tripulaciones correspondientes, siempre que Francia tuviese guerra con cualquier otra potencia.

Tal era nuestra degeneración, que se estimó como una obra maestra de política ese tratado, por el cual quedaba España como enfeudada á la nación vecina, consumando esta coyunda material la vergonzosa servidumbre moral en que la habían ya constituído el reinado de Carlos III y la mala política de sus ministros enciclopedistas. Como si no bastara tanta desdicha, fué desde aquel momento la suerte de nuestra Península agravándose de día en día. El pájaro que por librarse de las redes en que está envuelto, reitera sus vanos esfuerzos consiguiendo sólo destrozarse la pluma, es la imagen fiel de nuestra nación durante el reinado de Carlos IV: por recobrar nuestra libertad de acción, rescindimos el funesto tratado de 1796, y compramos nuestra neutralidad en veinticuatro millones de reales anuales; un acto de piratería de Inglate-

rra contra nuestras fragatas portadoras de la plata de las Américas, nos encendió la sangre, y la venganza de aquel atentado nos costó en Trafalgar el aniquilamiento de nuestra marina de guerra; Napoleón, Emperador de Francia y déspota de Europa, nos desustanciaba al propio tiempo, sacándonos nuestra sangre para defender sus intereses en Italia y en el Hannover; vino el tratado secreto en cuya virtud cedió Carlos IV á Francia la Luisiana española, con veinticuatro millones de reales y seis navíos de línea, á cambio de la corona de Etruria para su yerno el heredero de Parma, y este tratado le habilitó á Napoleón para obrar con nosotros como obra el tahur que se enriquece vendiendo á alto precio lo que robó al mentecato, pues sólo por aquella parte de la Luisiana sacó de los Estados-Unidos 404 millones de reales, y luégo despojó como un bandido al hijo del Duque de Parma de la corona de Etruria, para fundir ésta en el mismo crisol donde tenía ya deshechas todas las otras coronas con las cuales iba á forjar para su familia la gran corona de Italia. Vino luégo la invasión de Portugal por el ejército de Junot, comedia en que representamos el papel de Sancho Panza dándose los azotes en provecho de su amo y señor; y sólo cuando nuestro pueblo, noble y crédulo, llegó á comprender por la famosa causa del Escorial, y por otros síntomas no menos certeros, que el verdadero propósito del salteador de tantos tronos era lograr acceso al de España abriéndose camino por medio de la discordia, fué cuando el motín de Aranjuez, primero, y luégo el sangriento drama de cerca de seis años que se inauguró el día 2 de Mayo de 1808 y terminó con la liberación del rey Fernando VII en Valençay, dieron á conocer que había en la nación española más virilidad, más virtudes y más decoro de los que prometían una dinastía que se había entregado á su verdugo en Bayona, como se

entrega el pajarillo fascinado á la serpiente que le atrae, y una corte envilecida por el miedo.

Una nación que suscitaba héroes como los de Bailén, Zaragoza, Gerona, Talavera, Tamames, la Albuhera, Arapiles, Vitoria y San Marcial, ¿podía carecer de sávia para producir grandes artistas?

Vimos pocos años después de la muerte de Carlos III, en 1794, á D. Francisco Goya, reconocer y tasar, en unión con otros pintores, adocenados partidarios del insípido eclecticismo de Mengs, los cuadros de las regias galerías que heredaba Carlos IV. Aquel pintor era el destinado para revelar á Europa la vitalidad del genio pictórico español en medio de sus mortales angustias. Había ya, antes de aquella fecha, ejecutado para la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara los ejemplares que hoy conserva nuestro Museo del Prado (1), en que se dejaba traslucir su vigoroso personalismo á pesar de la niveladora tiranía de la moda. Ya lo hemos dicho en otras ocasiones (2), nacido al mundo este hombre singular para pintar las escenas en medio de las cuales se disolvía la antigua nacionalidad española bajo el bochornoso reinado de Carlos IV, descolló entre los degenerados pintores de aquella época de transición como un gigante roble entre enfermizos arbustos, y como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir, realista y destructor de toda convencional belleza. La virtualidad de Goya, añadimos ahora, ha trascendido de tal manera á la generación moderna, que hoy ya casi amenaza degenerar en nuevo daño lo que fué en un principio saludable protesta.

Desde el siglo del Renacimiento, venía rebelándose

(1) Véase nuestro *Catálogo* del Museo.

(2) Noticia biográfica de D. Francisco Goya y Lucientes, en nuestro *Catálogo descriptivo é histórico*, parte primera, año 1872, y *Almanaque de la Ilustración*, 1880.

contra el clasicismo griego y romano la romántica musa española, que miró siempre como una bufonada ese disfraz y lo arrojó de sí con vilipendio. Pero entre los extremos hay un medio que la sana crítica recomienda: entre el afectado *grecismo* de los adocenados discípulos de David, y el desvergonzado *realismo* de los adocenados imitadores de Goya, está el noble y severo naturalismo de Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo. No nos corresponde á nosotros, tan estrechamente unidos con vínculos de sangre á uno de los más ardientes admiradores del gran reformador francés, que fué su maestro, y no de los que servilmente le remedaban, blasonar de jueces imparciales en la contienda que idealistas y realistas vienen por segunda vez debatiendo en el terreno del arte en España desde fines del pasado siglo. No diremos si ha sido un bien ó un mal la constante oposición que la generalidad de nuestros pintores ha venido haciendo desde entonces á la escuela ultrapirenáica que pretendía restaurar el idealismo griego; nos limitamos á consignar el hecho de que el grecismo, ó el llamado *estilo del imperio,* fué mirado en España como planta exótica y de escasa vida, por efecto de esa protesta virtual y permanente del genio nacional; pero debemos proclamar que los mismos que blasonaron de artistas independientes, pagaron tributo mal de su grado á las nuevas doctrinas del reformador francés, en cuanto éste basó su sistema en el escrupuloso estudio de la naturaleza, proscrita de las Academias antes de venir él al estadio del arte; y que si bien fuera de España aquella restauración del buen dibujo perdido obtuvo francos admiradores, no por ser nuestra índole contraria á ella dejamos nosotros de informar en su espíritu muchas de nuestras producciones pictóricas. Achaque nuestro ha sido siempre protestar en teoría contra todo lo francés, reservándonos sin embargo tomar de nuestros veci-

nos los libros y los ocios, las virtudes y los pecados, los maestros y los malos consejeros, lo mismo la doctrina que vivifica que el arte de la prostitución que mata; por lo cual, al paso que en todos los otros países del mundo culto, el ideal griego, David y su escuela, la vida de Atenas y de Roma, los recuerdos de Herculano y Pompeya, la noble y galana arquitectura de Percier y Fontaine, eran paladinamente encomiados y producían tal seducción, que no se toleraban más obras de arte que las que en alguna manera nutrían el amor á la clásica antigüedad resucitada; en nuestra España estaban en flagrante contradicción las prácticas con las ideas, y el pintor de las sangrientas escenas del *Dos de Mayo* ejercitaba diariamente su fogoso pincel haciendo retratos de personajes muy españoles y muy vestidos á la francesa, y él mismo, á despecho de su brusca independencia, rendía parias á la enemiga avasalladora, sirviendo en alguna ocasión de dócil instrumento al gobierno de José Bonaparte, y concurriendo con otros profesores á realizar el despojo que de sus joyas artísticas sufrían el Palacio y los conventos de Madrid, para formar una colección selecta con que agasajaba á Napoleón su hermano el rey intruso.

Y no podía menos de ser así. Francia y España, después de todo, son dos hermanas que, aunque con frecuencia desavenidas, y aunque encarnizadas en sus luchas como suelen mostrarse los hermanos cuando riñen, toman una de otra artes, usos y costumbres, siempre que cualquiera de las dos, por efecto de determinadas circunstancias, se sobrepone á la otra en importancia y cultura. Es tan ineludible esta ley, que la misma corte de Carlos IV, primera víctima de la ambición del tirano del siglo, pagaba involuntario tributo al clasicismo de que se había hecho propagadora la Francia; y aquellos mismos magnates españoles que dieron luégo su noble sangre en holocausto por su fe,

por su patria y por su Rey, imitaban, aun aborreciéndolos, á los improvisados sibaritas de la República, del Consulado y del Imperio, entre quienes era moda vivir á la griega y á la romana y figurarse que sus moradas eran un escrupuloso facsímile de las de Pericles ó Lúculo. Duran hoy todavía los señales de aquella inoculación en una gran parte del ajuar de los palacios de nuestros reyes y de nuestros magnates, en el Casino del Escorial y en otros Sitios Reales, y principalmente en la *Casa del Labrador* de Aranjuez, donde se conserva un precioso y riquísimo gabinete que los precitados arquitectos franceses, Percier y Fontaine, verdaderos autócratas á la sazón en el arreglo y decorado de las regias viviendas, trazaron y mandaron construir en París para el rey de España.

Sólo la masa popular de la nación permanecía completamente extraña al gusto que nos atreveríamos á llamar *galo-griego;* mas no por esto puede decirse que se mantuviera fiel al instinto nacional genuíno en la esfera de las artes. No: la pintura que apreciaba como suya y que cautivaba al pueblo español antes de que en los horizontes del arte asomasen la reforma clásica de origen francés, por un lado, y el áspero naturalismo de Goya por el otro, era todo lo que se quiera menos pintura española genuína. Lo sostenemos, aunque sea con escándalo de los que se figuran que no hubo en España pintores *afrancesados* antes de aparecer en ella los prosélitos de David: Bayeu y Maella, y los demás imitadores de Mengs, eran menos españoles que italianos y franceses; y Goya, con todas las extravagancias de su realismo, estaba tan cerca del mismo David en cuanto á lo fundamental de la pintura, que es la ciencia del dibujo, como los jóvenes que en París se estaban formando en las máximas del gran reformador.

No existe el antagonismo que se supone entre el pintor más popular de la desdichada corte de Carlos IV y la

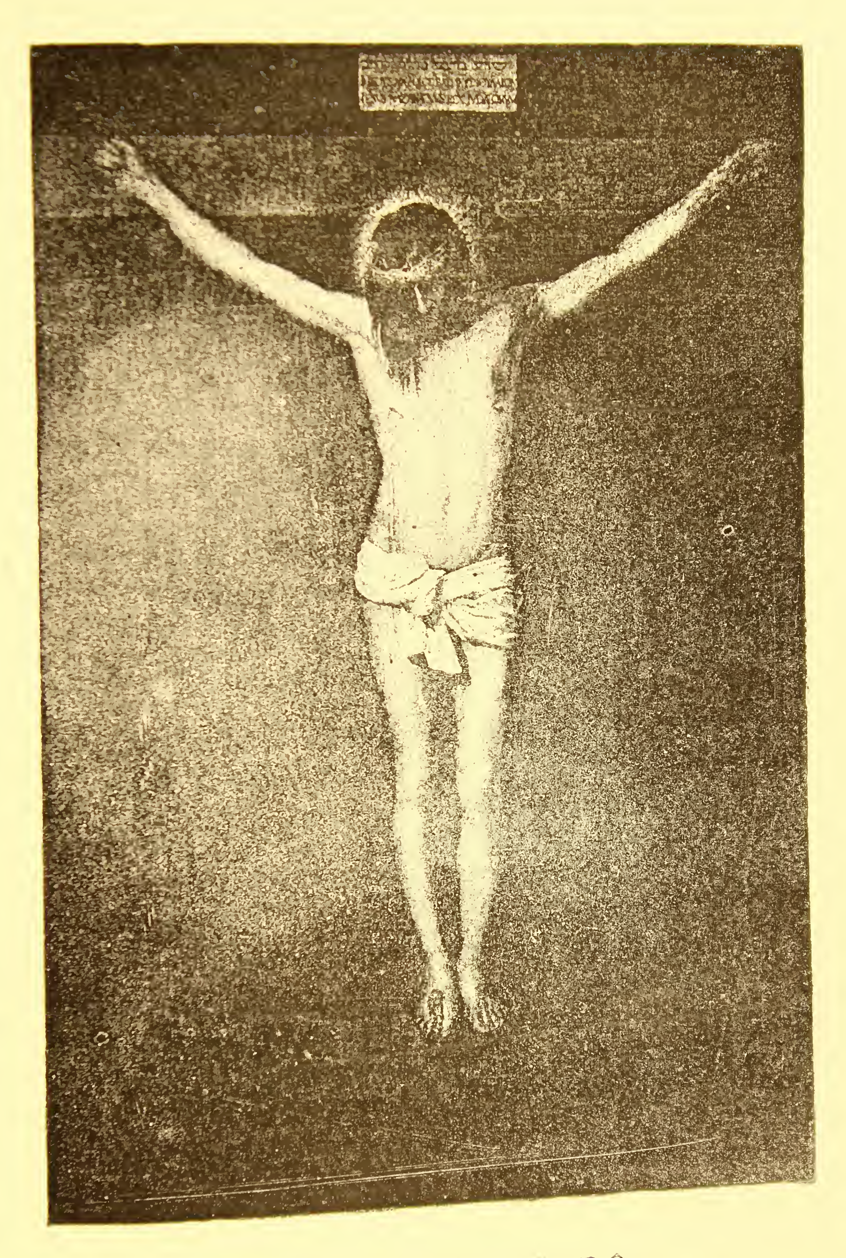
nueva escuela que iba á reformar andando el tiempo los estudios de la Academia de Madrid; y esto se ve claramente ahora que la larga distancia á que nos hallamos del momento crítico de la lucha, nos permite observar sin pasión los resultados de aquella contienda. ¿Qué sucedió, en efecto, cuando al antiguo estilo académico de los Maellas y Bayeus se sustituyó la nueva escuela basada en el estudio de la naturaleza y en la meditación de las obras de los griegos, sus más aventajados intérpretes? Sucedió que, moderada la primera exaltación por la índole reflexiva española, aquellos mismos discípulos entusiastas de David, guiados por la ciencia del dibujo que de él habían adquirido, aprendieron á apreciar el mérito de los grandes artistas indígenas del siglo XVII, que nuestros *manieristas* de fines del XVIII tenían relegados al olvido; y ellos fueron los que, llevando la inmerecida nota de *afrancesados en el arte*, como en expiación de su pasado entusiasmo por los *Horacios*, las *Sabinas* y la *muerte de Sócrates*, abrieron al genio de la juventud puesta bajo su dirección los verdaderos horizontes de la pintura española, cerrados desde la extinción de la dinastía de Austria. Hay que hacer esta justicia á la escuela de David y proclamarlo resueltamente: gracias á sus esfuerzos, logró el arte recuperar su perdido decoro en los países donde le habían prostituído un insípido amaneramiento y una ciega rutina. Sin las generosas tareas de los artistas que en las enseñanzas de la Academia de Madrid introdujeron las máximas de aquel gran reformador, todo el talento de Goya habría resultado infecundo para la difícil empresa de reducir el arte español extraviado á su cauce propio y providencial, esto es, al del sobrio y severo naturalismo que profesaron los grandes maestros del siglo de Felipe IV. Si por desgracia en nuestro tiempo volviese á salir de él, sólo debería atribuirse al poco discernimiento con

que ese atrevido estilo *goyesco*, propio sólo de genios excepcionales como el de su inventor, es inconsideradamente propuesto hoy como norma á una juventud inexperta, ansiosa de novedades, la cual no reflexiona que lo extraordinario no se obtiene por medios comunes ni á la hora en que se busca, sino que, semejante al aerolito, baja á la tierra cuando menos se le espera.

Preciso es, pues, no dejarse llevar de juicios vulgares, que, á fuerza de repetidos, se estiman ejecutoriados sólo por no haberse tomado nadie el trabajo de contradecirlos. Hay que enunciar con valor la verdad, desechando el temor de la paradoja, y así lo hacemos nosotros, arrostrando las contingencias de cualquiera impugnación, en las siguientes conclusiones:—primera, no era pintura española genuína la que se aprendía en España en las escuelas en que imperaba el estilo de Maella y de Bayeu;—segunda, las doctrinas de la escuela de Mengs carecieron de virtualidad para desterrar del arte en nuestro país el amaneramiento y la rutina;—tercera, sólo Goya, en medio de la general postración del genio nacional á fines del siglo XVIII, apareció como poderosa protesta en favor del antiguo y severo *naturalismo* español del siglo XVII, si bien en el calor del antagonismo con sus coetáneos, extremó sus recursos técnicos hasta incidir en un peligroso *realismo*;—cuarta, no por ser representante genuino del sentimiento nacional, fué Goya, como artista, á pesar de su aparente antipatía á lo francés, más fiel á su país que los jóvenes pintores y escultores españoles, pensionados en Roma, que seguían con entusiasmo las máximas artísticas del ex-republicano David; que por otro lado, como español y patriota, tampoco fué un intachable modelo, pues mientras ellos pagaban con la pérdida de su libertad en el castillo de Sant'Angelo su tesón contra el intruso José, á quien rehusaban reconocer por su rey, él, más desa-

brido en el genio que inflexible en el caracter, aceptaba el nuevo vasallaje y prestaba sus servicios á Bonaparte;—quinta, los jóvenes artistas españoles que bajo el turbulento reinado de Carlos IV se preparaban en París y en Roma á introducir en su patria las máximas del clasicismo galo-griego, no fueron después inconsecuentes, cuando dirigiendo en Madrid los estudios académicos, fundieron en un solo culto la observación asidua del natural y la meditación constante de los ejemplares griegos: la admiración á las obras de Velázquez, Zurbarán, Ribera y Murillo, con el estudio de las inmortales creaciones de Fidias, Alcamenes, Lisipo y Praxiteles;—sexta, la efímera escuela, más que creada, *restablecida* por el célebre pintor valenciano D. Vicente López, en la época misma en que lograban su desarrollo las teorías importadas por Álvarez, Madrazo, Ribera, Solá y Aparicio, aunque recibida con grande aplauso, no era más española que las otras viejas escuelas de Maella y Bayeu, sus causantes, ya á la sazón eclipsadas y que por ella pudieron momentáneamente creerse llamadas á nueva vida;—séptima y última, entre los estilos que tienen por base común la ciencia del dibujo, sean las que fueren las disparidades de sus caracteres externos,—el color, la luz, el modo de tratar los accesorios, etc.,—hay más afinidad que entre los estilos sólo semejantes en estas dotes secundarias; y bajo este concepto, único admisible en buena crítica artística, tiene más analogía Goya con la escuela de David genuína (no con los pintores que la pusieron en caricatura), que con los secuaces de la escuela pseudo-española que pretende hoy evocar su genio y no hace más que parodiarle exagerando sus defectos.

Descargada la conciencia de estas que tenemos por verdades irrefutables, pasamos á bosquejar rápidamente las vicisitudes que ocurrieron en las regias pinacotecas de España en el aciago período de la



JESUS CRUCIFICADO

privanza de Godoy y del gobierno del rey intruso, hasta la restauración de 1814.

Aquel poderoso valido había allegado en su casa-palacio del Almirantazgo (1), inmediata al convento de doña María de Aragón (2), una colección de 381 cuadros, muchos de los cuales figuraron antes en las colecciones reales. Hemos de hacer á aquel personaje la justicia de consignar que no sacó partido de su malhadada privanza para hacer acopio de obras de primer orden á costa de las regias galerías. Verdad es que Carlos IV le regaló el precioso cuadro de Correggio de *la Virgen del Canastillo*, joya con que se enorgullece hoy Inglaterra en su *National Gallery;* pero por lo demás, pocos cuadros de verdadera importancia debió á la generosidad de sus Reyes, y en el inventario que por disposición del juzgado que entendía en el secuestro de sus bienes se hizo en Setiembre de 1813, sólo encontramos una veintena escasa de obras capitales. Existe, entre ellas, el soberbio *Jesús crucificado*, de Velázquez (número 1055 del Museo), que la esposa de Godoy, doña María Luísa de Borbón, condesa de Chinchón, heredó de su padre el Infante D. Luís; mas este célebre lienzo no fué pintado para la Casa Real, sino para las monjas de San Plácido de esta corte. Regalo acaso del famoso Protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva, allí permaneció hasta el reinado de Carlos III, bajo el cual lo vieron, colgado en la pobre y lóbrega sacristía de aquel convento, Cumberland y Ponz, censores del injusto menosprecio con que era tratada tan inestimable joya. Quizá el Infante D. Luís lo adquirió de aquellas religiosas cuando, llevado de su amor al arte, formó en la casa de campo ó palacio de Boadilla su pequeña y se-

(1) Hoy Ministerio de Marina.

(2) Hoy Senado.

lecta galería de pinturas, que luégo se repartió entre sus hijas. Habiendo una de ellas casado con el Príncipe de la Paz, se comprende que éste y otros cuadros de la galería de Boadilla llegaran á figurar en el secuestro referido; como se comprende también que todas estas alhajas artísticas fueran devueltas á la expresada señora en 1814.—Consérvase en verdad en el Archivo de la Real Academia de San Fernando el curioso *Inventario de los cuadros y demás efectos pertenecientes á las Bellas Artes que existen en la casa de D. Manuel Godoy, executado por la Comision de la Real Academia de San Fernando.* Firman este documento á 6 de Setiembre de 1813, D. Pablo Recio y Tello, D. Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón, D. Francisco Javier Ramos, don Mariano Salvador Maella, y D. Juan Antonio Cuervo; y además el Conserje de la casa de Godoy, D. Juan Serra; y lleva al final esta nota: «Los quadros que con»tiene este Imbentario y algun otro efecto y figuras, »se han trasladado en virtud de providencia judicial »del Sor, D. Francisco de Arin, unos al depósito de la »calle de Alcalá: otros que se mandaron entregar á »la Excma. Señora condesa de Chinchon, como resul»ta de los respectivos ramos de autos, á los que me »remito, á excepcion de cinco figuritas en bronce de á »pié, que con ellas se hizo pago á un acrehedor de don »Manuel de Godoy en virtud de providencia del propio »Sor. Juez, y audiencia y asistencia del Promotor Fis»cal D. Pedro Vicente Soldevilla. Y para que conste »pongo esta nota que firmo en Madrid á quatro de »Mayo de 1814.—Tadeo Martinez».

Devuelto, pues, á la condesa de Chinchón el bello *Crucifijo* de Velázquez en 1814, esta señora lo llevó, juntamente con otros cuadros, á París, donde en Agosto de 1826 hizo anunciar su venta. Cómo de París vino á poder del rey Fernando VII, lo hemos referido en nuestro *Catálogo descriptivo é histórico* de los cuadros del Mu-

GOYA



LA MAJA ECHADA

seo del Prado (1).» El duque de Villahermosa (dijimos allí), Embajador de España á la sazón en la capital de Francia, dió aviso al duque de Hijar, director del Museo, y promovido expediente para la adquisición de tan célebre cuadro con destino á este establecimiento, fué su resultado acceder la condesa en 1828 á enajenarlo por la módica cantidad de 30.000 rs. vellón, después de haber sido tasado en París en 20.000 francos. Pero este trato no se llevó á cabo, porque habiendo fallecido la condesa, sus herederos se negaron á reconocer su validez, y entonces fué cuando el duque de S. Fernando, cuñado de la difunta y legatario de la alhaja que quisiese él mismo elegir entre las pocas que constituían el cuerpo de bienes de aquella testamentaría, imaginó, con loable generosidad, dirimir el conflicto, escogiendo el *Crucifijo* de Velázquez para cedérselo al rey Fernando VII (2).

Existe asimismo incluído en el precitado inventario otro cuadro de Velázquez que representaba á *un pastor con una zorra á los piés* (3).

Entre las obras de antiguos maestros españoles, descollaban en aquella colección secuestrada: un *Apos-*

(1) Parte I, pág. 683.—Existen en el Arch. de Palacio *(Fernando VII, Cámara, n.° 3)* todos los comprobantes de la negociación que siguieron en París desde el año 1826 hasta el de 1829, el duque de Villahermosa con el de Hijar por un lado, y por otro D. Vicente González Arnao, D. Vicente López y D. Francisco Lacoma, para esta adquisición.

(2) Entre los documentos citados en la nota precedente existen la minuta del oficio de gracias que se le pasó al Duque de San Fernando por su noble desprendimiento, y la orden comunicada al Duque de Hijar, director del Museo, para que se hiciese cargo de la insigne joya artística.

(3) También este cuadro fué devuelto á la condesa de Chinchón, y llevado por esta señora á París. Figura en la lista de cuadros españoles cuya venta se anunció allí en 1826, que el duque de Villahermosa remitió á Madrid.

tolado completo, de Ribera; el bellísimo *San Sebastián* del mismo autor (núm. 993 del Museo del Prado), y el *Cristo á la Columna* de Alonso Cano, existente hoy en la Real Academia de San Fernando. Y entre las obras de pintores modernos, las dos *Venus echadas,* vestida una,—denominada generalmente *la maja echada*—y desnuda otra, de Goya, que conserva también la Real Academia de San Fernando, y cuya probable historia hemos trazado en la publicación de los Cuadros selectos de esta Real Academia; y dos juegos de retratos de Carlos IV y María Luisa, uno de los cuales, en que el rey está representado vistiendo el uniforme de *Exento de Guardias*, se conserva en el Museo (números 737 y 738).





CAPÍTULO XIX

Desamortización eclesiástica decretada por el rey intruso José Bonaparte durante el cautiverio de Fernando VII.— Confusión de la riqueza pictórica de la Corona con la de los conventos suprimidos.—Instalación de Depósitos para formar nuevas pinacotecas: regalos de cuadros: beneficios que nos reportó este daño. — Devoluciones consiguientes al tratado de París de 1815.

El año mismo en que eran inventariados los cuadros del secuestro del Príncipe de la Paz, enviaba á Francia el gobierno del rey intruso multitud de cuadros, alhajas y otros objetos preciosos, arrebatados á los palacios, conventos y establecimientos públicos, cuya expoliación había comenzado el año 1809, y se llevaba á cabo del modo que vamos á referir.—Á manera de eco repercutido del despótico decreto que pronunció Napoleón en Chamartin el día 4 de Diciem-

bre de 1808, suprimiendo las dos terceras partes de los conventos existentes en España, dictó su hermano José Bonaparte, entre los días 18 y 23 de Agosto de 1809, juntamente con otros varios mandatos, con los cuales presumía cambiar de un solo golpe en nuestra nación toda la máquina de su gobierno y administración interior, el famoso decreto suprimiendo todas las órdenes religiosas, así de monacales como de mendicantes. Confióse á un D. Cristóbal Cladera, jefe de división del ministerio del Interior, acompañado de D. Mariano Agustín y D. José Conde, la comisión de recoger todos los efectos y objetos pertenecientes á las bellas artes, así de los conventos suprimidos en Madrid como de las casas secuestradas. Cerca de 1.500 pinturas sacaron de 18 casas religiosas aquellos comisionados (1), á quienes cabe la triste gloria de haber sido los primeros *incautadores* en España; pero no se cogió la rosa sin espinas. Proponíase José formar con aquellos cuadros un museo; mas los patronos de muchos conventos, á los cuales esos objetos habían sido cedidos á título de reversión, los reclamaron, y hubo que devolvérselos: y por otra parte, habiendo hecho el comisionado Cladera *mal uso de su comisión* (2) (no sabemos en qué concepto), formó competencia el ministro de Hacienda, alegando que á excepción de aquellos cuadros que fuesen necesarios para el estudio y progreso de las artes, to-

(1) Existen en el Archivo de Palacio los datos fehacientes de donde sacamos esta breve narración, que creemos de algún interés por ser enteramente nueva.—La noticia de la riqueza pictórica extraída de los conventos suprimidos en Madrid, arroja una suma de más de 1.500 cuadros, pertenecientes á 18 conventos. Solo el de los Carmelitas Descalzos poseía 500 pinturas: 128 el de Premonstratenses; 121 los Capuchinos del Prado; San Martín, 174; Jesús Nazareno, 160; los Clérigos menores de Portaceli, 83, y San Felipe el Real, 80.

(2) Palabras textuales del documento que tenemos á la vista.

dos los demás pertenecían á bienes nacionales, y debían venderse. Destináronse entonces á la venta pública unos cuadros; otros fueron reservados para la Galería del rey intruso; con otros se hicieron regalos á varios generales para galardonar sus servicios, y los más selectos de las escuelas españolas habían de ser ofrecidos á Napoleón por su hermano el rey de España, para que luciesen en la gran ciudad del Sena entre los otros cuadros, ya famosos, del Museo que ostentaba su glorioso nombre.

No fueron sólo los cuadros de las comunidades religiosas suprimidas en la corte los que se emplearon en estos cuatro lotes: tomáronse no pocos de los Reales Palacios de Madrid y de San Ildefonso, y de algunas casas de grandes de España desafectos; suministró su contingente el monasterio del Escorial, y por último, fueron traídos de Sevilla ocho preciosos cuadros del eximio pintor de *Las Concepciones*, los más notables que allí quedaban de su pincel, después de la triste dilapidación de Murillos, que todos, españoles y franceses, habían cometido. Los ocho cuadros de Murillo traídos de Sevilla por orden del gobierno del rey José, eran los siguientes:

El *Éxtasis de San Francisco* (que vino muy estropeado). — *San Diego, distribuyendo la limosna á los pobres* (sin bastidor).—*La Virgen con el Niño, repartiendo roscas á los venerables de la Caridad.*—*San Juan de Dios, llevando á cuestas á un pobre enfermo* (sin bastidor).—*Moisés en el milagro de la peña de Horeb* (estropeado, en términos de caerse la pintura).—*El milagro de pan y peces* (en el mismo triste estado que el anterior).—*La Resurrección del Señor* (estropeado).—*San Francisco recibiendo la gracia de la Porciúncula* (muy estropeado).—El lastimoso estado en que estos cuadros vinieron, si no fué resultado de torpezas de los comisionados, hace muy poco honor á los que los poseían.

Sacáronse del Palacio nuevo y del Palacio del Buen Retiro muy bellos cuadros de Velázquez, del mismo Murillo, de Mazo, Alonso Cano, Zurbarán, Ribera, Navarrete el mudo, Collantes, Orrente, Cabezalero, Pereda, Claudio Coello, los Herreras, Mateo Cerezo, Eugenio Caxés, Mayno, Ribalta, Morales, Rizzi y otros.—Del Escorial se trajeron á Madrid tablas de Rafael, á las cuales nadie hasta entonces había osado tocar, y tablas y lienzos de Andrés del Sarto, Sebastián del Piombo, Giorgione, Tiziano, P. Veronés, Guido, Van Dyck, Guercino, Ribera, el caballero Massimo, Giordano, etc. —Trajéronse de San Ildefonso obras del divino Morales, Cerezo, Herrera, Ribera: y de Solís, González y otros pintores españoles de segundo orden; y todos estos cuadros, juntos con los procedentes de los conventos suprimidos, fueron amontonados en los depósitos que se establecieron en San Francisco el Grande y en el Rosario, si bien los traídos del Escorial se llevaron de orden del rey José, expedida á 15 de Octubre de 1810, al Palacio nuevo.

Redactado con gran confusión y sin orden cronológico el extracto manuscrito de los documentos del Ministerio de lo Interior del gobierno intruso, referentes á los años de 1809 á 1813, que tenemos á la vista y nos sirve de guía para esta parte de nuestra excursión artística, que va ya tocando á su término; no acertamos á discernir con claridad si el Museo que ideó José Bonaparte llegó á formarse. Nombre de *museo* y de *depósito* á un tiempo mismo se da al edificio del Rosario, del que era *restaurador* D. Manuel Nápoli. Por otra parte, los 292 cuadros que se catalogan en otro paraje distinto del manuscrito, y que al parecer comprenden el cuerpo general de cuadros reunido de orden del rey intruso (pues no se halla en todo el volumen otro catálogo extenso y formal fuera de éste), figuran como trasladados de los depósitos de San



LA SACRA FAMILIA DEL CORDERO

Francisco y del Rosario á la Real Academia de San Fernando, siendo los comisionados para esta operación D. Pablo Recio y Tello, D. Mariano Maella y don Francisco Ramos; pero entre ellos encontramos muchas de las pinturas de primer orden, que luégo, en 1813, son llevadas á Francia; de consiguiente, parece debe suponerse que los salones de la Academia de San Fernando no sirvieron en realidad de Museo, sino que fueron un nuevo y más seguro depósito, preferente á los primeros de San Francisco y del Rosario, y que de este depósito de la Academia, con los otros depósitos de Buenavista y San Felipe el Real, sus sucursales, salieron después, así los cuadros elegidos para lucir en París en el Museo Napoleón, como los regalados á tres de los generales franceses que habían hecho la guerra en la península.

Todo el que ha corrido un gran peligro, se estremece al recordarlo. Esto nos sucede á nosotros cuando reflexionamos qué tesoros artísticos estuvimos á punto de perder en aquella ocasión. No sólo los tuvieron los franceses entre sus manos en el gran depósito de la Academia de San Fernando, sino que disfrutaron de una buena parte de ellos á su sabor, contemplándolos en París, en su Louvre, por espacio de dos años largos. ¡Y qué cuadros escogieron! Señalábanse entre los 292 reunidos en la Academia, más de 40 de primera categoría: el de la *Santa Forma*, de Claudio Coello (1); el *Salvador* y la *Dolorosa*, de Tiziano; la *Sacra Familia del Cordero*, de Rafael; el *Asunto místico* (número 385 del

(1) El orden que seguimos en esta enumeración, no indica superioridad relativa de unos cuadros respecto de otros; obedece al método adoptado en el catálogo ó inventario de donde la tomamos. — Entiéndase que estos cuadros se hallan hoy en nuestro Museo de Madrid, á excepción de los que pertenecen á la Real Academia de San Fernando ó al Monasterio del Escorial, en los cuales se expresa esta circunstancia.

Museo), de Andrea del Sarto; *Cristo cargado con la Cruz,* de Sebastián del Piombo; la *Cena del Señor,* de Bartolomé Carducci; dos retratos de Velázquez, *Don Felipe IV* y *Doña Mariana de Austria;* el *Martirio de San Lorenzo,* de Tiziano; la *Cena,* del mismo autor; el *Lavatorio,* de Tintoretto; los soberbios *retratos de padres cartujos,* de Zurbarán, que conserva hoy la Academia de Bellas Artes; la *Santa Margarita con el dragón,* de Tiziano; el *retrato de cuerpo entero de Carlos I,* de Pantoja; la *Adoración de los Santos Reyes,* de Tiziano; la *Coronación de espinas,* del Bosco, existente en el Escorial; el *retrato de Carlos V,* de Tiziano; el *San Juan de Dios cargado con el pobre,* el *Agua de la peña,* la *Resurrección del Señor,* el *Milagro de pan y peces,* y la *Porciúncula,* de Murillo; *Cristo difunto en brazos de la Virgen,* de Van Dyck; el *Entierro del Señor,* de Ribera; *Felipe IV* y *Doña Isabel de Borbón, su esposa, en oración,* de Velázquez; el *Descanso en la huída á Egipto,* de Tiziano; el *Noli me tangere,* de Correggio; *San Pedro en la prisión libertado por el ángel,* de Ribera; *La conversión de San Pablo* y *El triunfo de David,* de Palma joven; *La Gloria,* de Tiziano; las *Bodas de Caná,* de Pablo Veronés; el *Entierro del Señor,* de Tiziano; el *Descendimiento,* de Vander Weyden (atribuído entonces á Lucas de Holanda); los *Desposorios de Santa Catalina,* de Sánchez Coello; el *Nacimiento de la Virgen* y el *Nacimiento de Cristo,* de Pantoja; el *Pasmo de Sicilia,* de Rafael, y la *Crucifixión,* en tamaño pequeño, de Vander Weyden (atribuída erróneamente á Alberto Durero).

Los cuadros que pasaron á París á enriquecer el naciente Museo del Louvre (1), fueron allá en dos tandas. En una entraron las inimitables tablas de Rafael: el

(2) Decretó la creación del *Museo francés* del Louvre la Convención nacional en 27 de Julio de 1793 (año II de la República.)

CORREGGIO



NOLI ME TANGERE

Pasmo de Sicilia, La Virgen del Pez, La Visitación, La Virgen de la Perla, y la del *Agnus Dei* que luego tomó el nombre vulgar de *Virgen de la Rosa*: las cuales fueron remitidas en 1813, cuando el gobierno del rey intruso tocaba á su término. Estos cinco cuadros del más grande de los pintores, que sin embargo se hallaban lastimosamente deteriorados, fueron en París objeto de un culto especial, lo mismo que otros del propio autor procedentes de Italia: la Providencia los salvó de la destrucción por obra de nuestros mismos invasores. Debemos ante todo ser justos: los ciudadanos Guyton, Vincent, Taunay y Berthollet, químicos los dos primeros y pintores los dos últimos, nombrados en la época del Consulado perpetuo (en 1802) por el Instituto de Francia para informar á las secciones (*classes*) de Ciencias matemáticas y físicas, y de Literatura y Bellas Artes, sobre el modo de restaurar la famosa *Virgen de Foligno*, primer cuadro de Rafael en que se ensayó la difícil operación de trasladarlo de la tabla al lienzo, tenían mucha razón cuando en el mes de nivoso del año X escribían con justo orgullo estas palabras: «La pintura tiene pocas condiciones para perpe»tuarse; las otras obras del genio pueden durar siglos, »mientras ella confía sus creaciones á una deleznable te»la. El sol, la humedad, las exhalaciones á que la incuria »las entrega, y hasta los involuntarios descuidos que »se cometen al preparar esa tela, son un amago conti»nuo de destrucción para los más bellos cuadros. Si »un poder protector no se hubiera hecho cargo de »muchos monumentos artísticos de la fecunda Italia, »no habría quedado de Rafael, en su misma patria, »sino lo que queda en Grecia de Apeles: el mero nom»bre. Deben, pues, las artes gratitud eterna al genio »de la victoria que ha recogido esos monumentos es»parcidos y abandonados para reunirlos en el centro »de la República, confiarlos á una administracion ilus-

»trada y vigilante, y exponerlos, como en un espacioso »santuario, a la admiración de Europa y á la contem- »plación de todos los que aspiran á la palma de los »artistas.»

El triste estado en que llegaron á París procedentes de Italia en los años de 1799 á 1802, y de España en 1813, aquellas inapreciables tablas, hacía muy disculpable una declaración tan vanagloriosa: que si por un lado fué grande el peligro que corrimos al ver á nuestros invasores apoderados de ellas, á mayor exposición de perderlas, aunque sin conciencia del peligro, nos tenía sujetos nuestra propia incuria; y esta consideración debe hacernos indulgentes con la jactanciosa glorificación que de su conducta han hecho nuestros vecinos.

Unos y otros cuadros fueron objeto de la mayor solicitud de parte del gobierno francés y de los encargados del Museo del Louvre, donde estuvieron expuestos. Las cinco tablas sacadas de España fueron trasladadas al lienzo por el habil Bonnemaison, pintor y restaurador de aquel Museo. El tratado de París de 1815 sobrevino hallándose comenzada la delicada obra, y como en virtud de este tratado debían aquellas ser devueltas á España, fué necesario, para que la devolución se aplazase, que lord Wellington interpusiese su influjo con el rey de España. Terminada la restauración, el mismo Wellington promovió el pensamiento de publicarlas grabadas, y por su excitación dió á luz M. Eméric-David la bella obra titulada: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael, accompagnées de la gravure au trait de ces tableaux et de notices historiques et critiques, etc. París*, 1822.

La otra tanda de cuadros de España destinados á enriquecer el Museo del Louvre, bautizado con el nombre de *Museo Napoleón* desde el año 1804, partió tam-

bien de Madrid, en 1813, durante la agonía del efímero reinado de José Bonaparte, aunque empezada á formar en 1810 con el intento de ofrecer al avasallador de las antiguas dinastías europeas la muestra de una de las mas hermosas preseas con que se había engalanado la de Borbón en España.—Con arreglo á un decreto del rey José, de 20 de Diciembre de 1809, los profesores Maella, Goya y Napoli, eligieron al efecto en 25 de Octubre del año 1810, cincuenta cuadros, todos originales de escuelas españolas, y casi todos de autores de primera jerarquía, tales como Velázquez, Navarrete el Mudo, Ribera, Zurbarán, Murillo, Cano, Orrente, Claudio Coello, Cabezalero, los Herreras, Cerezo, los Ribaltas, Caxés y otros. Quedaron estos 50 cuadros en disposición de ser embalados en el depósito del convento de San Francisco; mas de allí á poco se advirtió que algunos habían sido sustraídos, y que otros se hallaban en muy mal estado; y dos años y medio después, el marqués de Almenara, ministro de lo Interior, previno á la Academia de S. Fernando, desde Valladolid, en 28 de Abril de 1813, que los cuadros que faltaban *fuesen reemplazados con otros de los mismos autores, asuntos y mérito, de poderse verificar; y de lo contrario, con otros que no desmereciesen:* lo que efectuó una nueva comisión de la Academia, compuesta de los profesores Recio, Maella y Ramos, dirigiendo á la ciudad del Pisuerga, corte momentánea de José en su retirada, seis cajones que contenían los cuadros siguientes (1):

(1) Copiamos literalmente el documento que nos suministra el archivo de la Real Academia de San Fernando, sin corregir las atribuciones, ni siquiera los errores gramaticales ú ortográficos.

Caxon 1.° y el Mayor, vajo el n.° 1.°

Caxes, El marques de Cradeita socorriendo á Cadiz. —Maino, La toma del Brasil por D. Fadrique de Toledo.—Cabezalero, La Crucifixion.—Id., Ecce-Homo.—Id., Calle de la Amargura.—Id., Christo cruzificado con los ladrones.—Claudio Coello, N. S. del Rosario.—Rivera, El Nacimiento.—Velazquez, Los hijos de Jacob presentando la camisa de José á su padre.—Seb. Muñoz, El martirio de S. Sebastian.

Caxon numero 2.°

Carreño, S. Francisco que habla á Christo que tiene abrazado á un Sto. Clerigo.—Rivera, San Antonio.—Murillo, El nacimiento.—Juan Fernandez Mudo, San Lucas y San Marcos.—Id., S. Juan y S. Mateo.—Ribera, La Magdalena conducida por Angeles.—Francisco Zurbaran, La adoracion de los Reyes.—Id., La circuncision.—Alonso Cano, Christo cruzificado.—Id., Christo á la columna.

Caxon 3.°

Fr. Juan Rizi, San Benito celebrando Misa.—Mudo, Degollacion de Santiago.—Zurbaran, Aparicion de la Virgen en una batalla que dan los Xerezanos á los moros.—Francisco Collantes, Pais con ovejas.—Id., Vision de Ezequiel de la resurreccion de los muertos.—Carducho, S. Juan predicando.—Alonso Sanchez, San Ildefonso y S. Eugenio.—Rivera, Jacob con el ganado de su suegro Laban.—Alonso Sanchez, S. Sebastian y un Santo Papa.—D. Juan Carreño, La Magdalena en el Desierto.

Caxon 4.º

Francisco Escalante, S. Francisco de Paula pasando el mar sobre el manto.—Francisco Ribalta, La Cena del Sor. con los Apostoles.—Francisco Herrera el Viejo, El martirio de San Bartolomé.—Juan Baut. Mazo, Un minador con atavios militares.—Francisco Herrera el Joven, El descendimiento de la Cruz.—Mateo Zerezo, Concepcion.—Murillo, Concepcion.—Claudio Coello, La agonía de San Francisco. —Eugenio Caxes, San Joaquin y Sta. Ana.—Francisco Pereda, S. Guillermo Duque de Aquitania.

Caxon 5.º

Luis Cardenas, La serpiente de metal.—Mateo Zerezo, La Magdalena con la Virgen, el Niño y otros Santos.—Pantoja de la Cruz, Retrato de Carlos 5.º—Pedro Orrente, Una Cabaña.—Id., La familia de Jacob.—Francisco Pereda, La Vida es Sueño.—Francisco Ribalta, Sta. Agueda en la prision y S. Pedro que viene á curarla los pechos.—Alonso del Arco, La Asumpcion de la Virgen.

Caxon 6.º

Morales, Tabla. Christo coronado de espinas entre dos Sayones.—Alfonso Sanchez: En la primera nota n.º 24 se puso á S. Pablo, y S. Antonio Abad, y se sustituyó á S. Eugenio y S. Ildefonso por ser mejor y del mismo autor.

Firman este curioso y rústico documento D. Pablo Recio, Mariano Maella, Francisco Ramos, Manuel Napoli, Francisco Antonio Zea, y Cristobal Cladera.—(Sin fecha).

Verificóse, pues, la remesa en seis grandes cajones, que, según las órdenes del ministro de lo Interior, marqués de Almenara, se dirigieron por la vía de Valladolid, juntamente con otros fardos en que se mandaban también á París alhajas de otros establecimientos públicos, y entre ellas las joyas heredadas por Felipe V de su padre el Delfín de Francia, que vimos á Carlos III constituir en depósito en el Gabinete de Historia natural (1). Dábase color de servicio público, ó de amor al arte y á la cultura cuando menos, al atentado que ya con azoramiento y cuita perpetraban en sus postrimerías los fautores del usurpador, porque aparentando ánimo sereno y tranquilo, el expresado Ministro fechó en Valladolid, donde ya como de retirada estaba desde mediados de Marzo la corte de José, varias órdenes mandando redactar exactos inventarios de los objetos elegidos, dejando copias en los respectivos establecimientos saqueados, y en su ministerio y en el de Hacienda, y expresando en ellos el fin que el gobierno de Bonaparte se proponía con esta medida; y disponiendo además lo conveniente para facilitar la extracción de las preciosidades del Real Palacio, como para preservarlas de la codicia extranjera (la inglesa sin duda) en caso de tener que evacuar á Madrid definitivamente.

Estas órdenes del marqués de Almenara recordaba en una carta fechada á 9 de Mayo de 1813 el comisionado D. Francisco Antonio Zea; y diez y siete días después, vieron los habitantes de Madrid partir el numeroso convoy de coches, galeras, carros y acémilas, en que iban, con dirección á Valladolid, las familias y enseres de los adictos al rey extranjero, juntamente con las preciosidades que desde el tiempo de Murat fueron

(1) Véase atrás el Capítulo XII.

extraidas de las iglesias, palacios, establecimientos y archivos de Madrid, el Escorial, San Ildefonso, Sevilla, Simancas y Toledo.—De estas remesas de cuadros tenemos los comprobantes; de otras muy notables que también se verificaron, no necesitamos más documentos que los que hemos hallado de su devolución.

Los cuadros regalados por el rey José a los generales del Imperio que guerrearon en España, no fueron muchos según el documento que nos sirve de guía: sólo galardonó con obras de arte al mariscal Soult y á los generales Sebastiani y Dessolles. Dió al primero un *Cristo con la cruz á cuestas*, de Seb. del Piombo; dos santos de Ribera, *Santa Irene* y *San Sebastián;* el cuadro de *Abraham con los ángeles*, de Navarrete el mudo; el de Guido de *la Virgen con Jesús;* un *San Jerónimo* de Van Dyck, y un lienzo de *La moneda del César,* de Tiziano.— Recibió Sebastiani *La mujer adúltera,* de Van Dyck; una *Sacra familia* de Paris Bordone, y un cuadro de Tiziano, representando á *Jesús con la Virgen.*—Dessolles obtuvo un *Retrato de Felipe IV*, de Velazquez; *dos Evangelistas* de Ribera, y un *San José con el niño Jesús* de Guido.—Fueron mucho mas valiosos los llamados *regalos* que estos alumnos de Marte recibieron de las ciudades aterradas á su presencia: así, por ejemplo, el mariscal Soult no quiso merecer de los consternados sevillanos nada menos que la gran *Apoteósis de Santo Tomás de Aquino,* obra maestra de Zurbaran; los dos lienzos en forma de medio punto que pintó Murillo para la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, por otro nombre *Santa María la Blanca*, representando *El sueño del patricio romano* y *El patricio revelando su sueño al papa Liberio,* y el celebérrimo cuadro de *Santa Isabel curando á los pobres,* del Hospital de la Caridad. Consta este *donativo forzoso* de un oficio de D. Francisco Lacoma, fechado en Madrid a 10 de Marzo de 1819 y dirigido al señor D. Martín Fernández de

Navarrete, Secretario de la Real Academia de San Fernando, que se conserva en el Archivo de esta Academia.

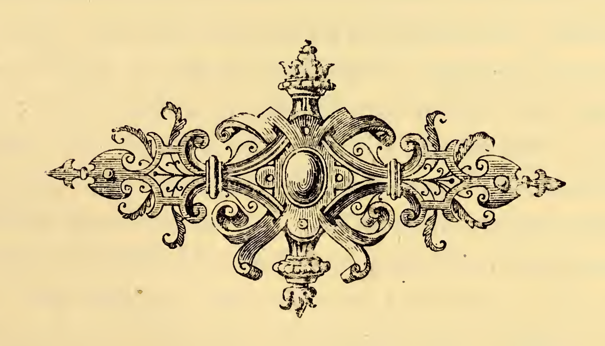
El citado Lacoma, pintor catalán residente en París, fué comisionado en 1815 por el general D. Miguel de Alava, Embajador extraordinario de S. M. C. cerca del rey de Francia, y juntamente con él su ayudante el Sr. Minuissir, para que, asistidos de la correspondiente fuerza de tropas aliadas, pasasen al Museo del Louvre á reconocer y extraer con toda la exactitud y brevedad posibles cuantos cuadros hubiera en aquel establecimiento procedentes de las apropiaciones hechas en España por los generales y demás individuos que habían servido al Gobierno intruso. Refiere este artista en su precitado oficio, contestando á varias preguntas que le hacía la Academia, que el Secretario y los Directores del Museo del Louvre se habían negado en un principio á restituir los cuatro cuadros de Murillo y Zurbarán, alegando que en la ciudad de Sevilla habían sido regalados á Soult, el cual á su vez los había cedido al Museo del Louvre; y que su devolución había ocasionado contestaciones muy acaloradas entre el general Alava y el primer Director del Museo.

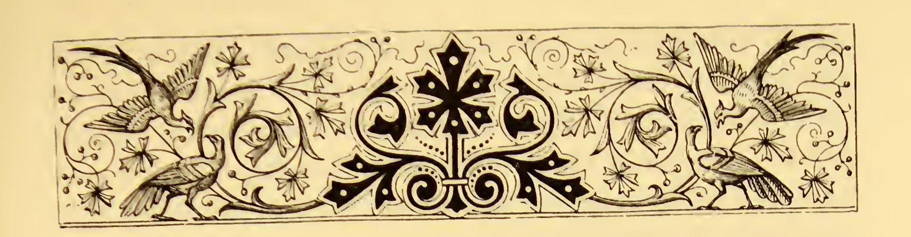
Desde la extracción de estos preciosos objetos hasta su devolución, no transcurrió mucho tiempo. Pierde Napoleón en Leipzig, contra la Europa coligada en su daño, la gran batalla llamada *de las naciones,* y para obrar desembarazadamente en su heróica aunque malhadada campaña de Francia, entabla tratos con nuestro rey Fernando, sacándole del cautiverio de Valençay y reconociéndole como legítimo soberano de España é Indias por el convenio de 11 de Diciembre de 1813. Entró el monarca español en su territorio en Marzo de 1814: en 20 de Julio del mismo año, restablecido también en el trono de Clodoveo Luís XVIII, firmóse en París el

tratado de paz entre S. M. Cristianísima y la corte de España, en el cual se reprodujeron los artículos del tratado de París de 30 de Mayo entre Francia y las potencias aliadas, por cuya virtud recobraba nuestra nación toda la riqueza literaria y artística de que había sido desposeída (1); y cumpliendo este tratado en lo tocante á los cuadros, en el mes de Octubre de 1815 dejaron las orillas del Sena con dirección á Madrid, en cuatro grandes cajas dirigidas al ministro de Estado D. Pedro Ceballos, Protector á la sazón de la Real Academia de San Fernando, los 50 lienzos de buenos pintores españoles que habían elegido para Napoleón, Goya, Maella, Napoli, Recio y Ramos, más otros siete, entre los cuales descollaban los cuatro de Zurbarán y Murillo que se había llevado Soult como *regalo* de los acobardados sevillanos. Los tres lienzos restantes, para completar la diferencia entre los cuadros que José envió á su hermano Napoleón, y los 57 que Luís XVIII restituía al Gobierno español, eran: una *cacería* de Rubens, una *Sacra Familia* de Vanni, y el retrato de *la barbuda de Peñaranda,* de Ribera. Los dos primeros dejaron de ser incluídos, por olvido sin duda, en la remesa que la misma comisión de París mandó, á raíz del tratado, para los grandes de España que reclamaban, lo mismo que nuestro Gobierno, el cumplimiento de dicho convenio, y fueron entregados á la casa de Altamira; el tercero vino también á la Academia por no haber sido incluído en aquella remesa, y su devolución á la casa de Medinaceli, á la cual pertenecía, no llegó á verificarse hasta hace pocos años. *La barbuda de Peñaranda*, cuyo verdadero nombre era *Brígida del Río*, estuvo en Madrid en 1590, siendo á la sazón de 50

(1) *Recueil manuel et pratique de Traités, Conventions et autres actes diplomatiques etc.*, par le B.[n] Ch. de Martens et le B.[n] Ferd. de Cussy: tomo 3.°, pág. 29, con su referencia á la 19.

años de edad: no pudo entonces retratarla Ribera; mas puede ser el lienzo de éste copia del retrato original que hiciera otro pintor de la corte de Felipe II. Este retrato figura entre los cuadros inventariados por Maella y otros profesores en 1794 en la Quinta del Duque del Arco, regalada á Felipe V por la condesa de la Puebla del Maestre.





CAPÍTULO XX

Confusión de las regias pinacotecas al recobrar el trono Fernando VII. — Colecciones que forma Carlos IV en Roma y que vienen á Madrid después de su muerte.

ENCONTRABA Fernando VII, restituído al trono de sus mayores, aún más que cercenada, desordenada y revuelta, la riqueza pictórica de sus palacios. La Regencia, en 1813, en cuanto el rey intruso evacuó la capital, había mandado formar un estado general de todas las pinturas existentes en aquellos, y para que esto se ejecutase como correspondía, se había pedido al Archivo general de la Real casa el inventario hecho a la muerte de Carlos III. Empezóse el trabajo, y se suspendió cuando Fernando VII volvió de su cautiverio; y luégo, en 15 de Febrero de 1815, de orden del Mayordomo mayor, duque de San Carlos, se procedió a formar otro inventario general, que también

quedó sin concluir *por accidentes* (dice el documento que tenemos á la vista) *que no estuvo en su mano evitar* (1). La galería de cuadros del Palacio de Madrid estaba mermada en provecho de los depósitos que se habían establecido en San Francisco el Grande, en el convento del Rosario y en la Academia de San Fernando; y en beneficio también de Francia por enemiga, y de Inglaterra por aliada: dado que el duque de Wellington, que se había *incautado* del precioso *Aguador de Sevilla*, de Velázquez, de la galería del Palacio de Madrid, obtuvo luégo de Fernando VII otra joya del mismo Palacio, que era la *Oración del Huerto* del Correggio.

La Academia de San Fernando de Madrid, no bastando sus salones á contener los innumerables lienzos que se le habían mandado, había tenido que establecer como sucursales otros depósitos en el palacio de Buena-Vista, en San Felipe el Real y quizá en algún otro punto. En el palacio de Buena-Vista se habían amontonado unos 900 cuadros del palacio del Retiro. Encontraba también el rey desmanteladas las colecciones de San Ildefonso y del Escorial, y revueltos sus lienzos y tablas en los depósitos referidos, juntamente con los cuadros procedentes de la desamortización religiosa. En la Casa del Campo sólo había quedado un cuadro del Bosco; en el Palacio y Casa de Campo de Aranjuez ni siquiera había documentos para apreciar las pérdidas, caso de haber ocurrido, porque habían desaparecido los inventarios. El conserje del Palacio de San Lorenzo tampoco conservaba inventario alguno de los

(1) Archivo de Palacio. Fernando VII. Cámara.—Leg. núm. 3. *Real Museo.—Disposiciones económico-administrativas.*—Informe del Veedor de la Real Casa, D. Ignacio Solana, al mayordomo mayor, sobre un oficio del marqués de Santa Cruz, referente á Inventarios de pinturas de Palacio y Sitios reales.

cuadros que adornaron aquellas reales habitaciones, y en 29 de Julio de 1814, á consecuencia de orden del duque de San Carlos, sólo pudo remitir á Mayordomía una nota de las pinturas que, según sus recuerdos, habían extraído del palacio los franceses, y de las que por orden superior estaban colocadas en el monasterio (1).

En tal situación, mandó el rey Fernando poner en el *Diario de Madrid* un anuncio, previniendo que todos los que tuviesen cuadros en los depósitos que estaban á cargo de la Academia de San Fernando, acudiesen á recogerlos. Hizo su correspondiente reclamación el veedor del Real Sitio del Buen Retiro en 6 de Abril de 1815, y por Mayordomía mayor se le contestó el día 7 haber resuelto S. M. que todos los cuadros, estatuas y demás efectos extraídos de los respectivos palacios por el Gobierno intruso, y que se reconociesen por de su real pertenencia, fuesen trasladados á Palacio bajo inventario formal, dando comisión para que los recibiese en los depósitos al conserje del mismo don Lorenzo Bonavía, el cual se haría cargo de ellos previo reconocimiento del conserje del palacio del Retiro (2). Ya el celoso Veedor de este palacio, D. Joaquín Martínez de Mendinueta, había oficiado en 4 de Julio y 12 de Noviembre de 1814 dando cuenta de cuáles eran los objetos extraídos de aquel Real Sitio y trasladados á Buena-Vista por el Gobierno intruso. Del oficio de Mendinueta parece resultar que eran 300 los cuadros sacados del Retiro y llevados al palacio de Buena-Vista : lo cual está en contradicción con lo que

(1) Todos estos hechos resultan relacionados en el precitado informe del Veedor D. Ignacio Solana. Véase la nota anterior.

(2) Archivo de palacio. Fernando VII. Real Cámara.—*Pintores de Cámara.—Órdenes generales y gubernativas.*—Año 1815.

manifestó después el Veedor general de la Real casa, D. Ignacio Solana, en su oficio á Mayordomía mayor, diciendo que Bonavía había llevado á Palacio desde Buena-Vista 900 cuadros procedentes del Retiro. Hubo tal vez error ó confusión en el modo de escribir una ú otra cifra.

Mientras así iba recuperando y poniendo en orden Fernando VII sus tesoros artísticos, su padre Carlos IV allegaba otros en su retiro de Roma. Conformándose el rey con el dictamen del Consejo Real de 15 de Julio de aquel mismo año de 1814, acerca de los alimentos que podría señalar á sus augustos padres; habida consideración á la apurada situación del Erario, á la enorme deuda pública que pesaba sobre este pobre país, devastado, desolado y exhausto, al desorden y trastorno general de todas las rentas de la corona y turbaciones de las Américas, y por último, á las condiciones con que el rey D. Felipe V había renunciado el trono, y á lo expuesto por los Fiscales; les asignó ocho millones de reales anuales.

Pero el partido de Godoy y María Luísa, dispuesto siempre á censurar los actos del nuevo monarca, propalaba especies malignas acerca de sus sentimientos como hijo; y para desvanecerlas éste y acreditar ser falso cuanto se murmuraba en contra de la buena inteligencia de la Real familia, celebró con su padre un convenio, elevando á doce millones anuales los alimentos que le habían de suministrar durante su vida, y después de su defunción, á su augusta madre, y al infante D. Francisco de Paula, que debía acompañarla fuera del reino. Un traslado de este convenio comunicó en 14 de Marzo de 1815 el Secretario del Despacho de Estado, D. Pedro Ceballos, al Presidente del Consejo Real para su conocimiento: y este alto Cuerpo, en 17 del propio mes, elevó á S. M. consulta, congratulándose por aquella generosa resolución, con muy

expresivas frases (1). Debemos suponer que hubo sinceridad en la oferta, pero el resultado fué que Carlos IV no cobró durante el resto de su vida mas que á razón de ocho millones, si bien la reina María Luísa contrajo deudas por considerables sumas; y aunque constaba que el Rey había comunicado al mismo Consejo con fecha de 19 de Marzo del expresado año 1815, su resolución de consignar para sus augustos padres en Roma los doce millones, nunca se dieron órdenes sobre el particular á la Tesorería general del Reino, y nunca por lo mismo se les libró semejante asignación. La junta de Testamentaría de 30 de Junio de 1825, al liquidar la cuenta final de lo que se debía a los difuntos reyes padres por sus consignaciones, acordó que, por no haberse dado las órdenes oportunas á la Tesorería general, debían computarse aquellas á razón de 8 millones anuales, y no de 12 millones; protestando D. Jacobo María Parga, representante de los serenísimos Señores duque de Luca y su hermana, como herederos de la reina madre doña María Luísa, que siempre y cuando resultase en adelante haber tenido ó tener efecto el referido convenio, habrían de estimarse como aumento del cuerpo de bienes de la Testamentaría los cuatro millones de más que debieron percibir los señores reyes padres, desde el día de la data del citado convenio,

(1) «Enterado el Consejo de las tiernas expresiones con que »están concebidos los artículos de dicho convenio, descubriéndose en todos el amor filial y paternal y la más íntima armonía »que presidía á sus acuerdos, no pudo menos de recibir el ma»yor placer, creyéndose en la indispensable obligacion de ma»nifestar á S. M. la parte que tomaba en la satisfaccion que por »este feliz suceso ocupaba su benéfico corazon, por lo que daba »á S. M. la más afectuosa enhorabuena » Archivo de palacio. Acta de la junta de Testamentaría de los señores reyes padres, celebrada á 30 de Junio de 1825.—Leg. número 7. Expedientes y papeles agregados á las actuaciones de la Testamentaría.

hasta su fallecimiento; con cuya protesta subió el acuerdo definitivo de la junta á la aprobación de S. M. —Carlos IV, sin embargo, vivió ausente de su patria, no sólo sin privaciones, sino con esplendidez. Entonces adquirió una colección de 688 cuadros.

En Roma, donde tan fácil es instalarse regiamente, porque hasta los más humildes huellan humanas grandezas, habitaban Carlos IV y María Luísa el hermoso palacio Barberini, construcción del Maderno y del Bernino, cubierto interiormente de frescos de Pietro da Cortona. Otro lindo palacio, con espaciosa galería, edificó el rey junto al convento jeronimiano de San Alejo, en el histórico monte Aventino, cerca de la altura donde consultó Remo los auspicios que le anunciaron su muerte. La iglesia, que la tradición supone levantada en el palacio mismo del senador Eufeniano, padre de San Alejo, aún conserva en su *altar de la Confesión* y en el de *la milagrosa imagen de Nuestra Señora*, testimonios de la acendrada piedad de nuestro rey, porque costeó Carlos IV los dos referidos altares, el primero con cuatro soberbias columnas de mármol tesálico, encargando para el altar mayor al escultor español D. Ramón Barba, joven *scarpellino* de esperanzas, un gran medallón de mármol estatuario que representase á *Nuestra Señora, entre nubes, adorada por un coro de ángeles, con San Alejo y otro santo arrodillados al pié.* Murió el rey antes de que Barba terminase su obra, y ésta no llegó á obtener colocación.

El palacio construído por Carlos IV, tenía por principal objeto colocar los muchos cuadros de autores de todas escuelas, pero principalmente italianos, que empezó á adquirir desde su instalación en la ciudad del Tíber, y para habitación suya tomó de los padres jerónimos parte del monasterio y su jardín (1). Además

(1) Por escritura otorgada en Roma, poco antes de su falleci-

compró en 1816 al príncipe Corsini su palacio de Albano, tasado en cerca de 140,000 escudos; hermosa residencia de verano, con grandes cuadras y cocheras, y espaciosas cocinas y dependencias de repostería; vivienda de puro lujo de que luégo le costó trabajo deshacerse á la Testamentaría del buen rey, causando muchos sinsabores al celoso embajador Vargas (1).

En el palacio de San Alejo habilitó para sus cuadros varias estancias, con una inmensa galería de 113 palmos romanos de longitud y 27 y medio de anchura, cuyos pavimentos labró el joven marmolista y escultor español arriba mencionado, D. Ramón Barba. El de la gran galería, que no llegó á colocarse porque falleció el rey antes de su terminación, había de ser una obra muy vistosa y esmerada: lo trazó el arquitecto Giulio Camporese, á compartimentos, con elegantes grecas, llevando en el centro las armas reales de España, y lo ejecutó Barba en piedra de mezcla (*marmo peperino)* con sus fajas de jaspes (2). Trabajó el joven artista muy á conciencia, y luego en Madrid fué muy mal retribuído: porque habiendo presentado á la Testamentaría de los reyes padres su cuenta, que importaba la suma de 9,000 duros, incluyendo el gran medallón de mármol estatuario y de complicada composición que por encargo de Carlos IV había labrado para el altar de San Alejo, después de traerle aquellos dignos y graves testamentarios, Marín, Plazaola, Dusmet, Soto-

---

miento en 1819, hizo Carlos IV cesión y donación en favor de los monjes jerónimos de San Alejo, de la parte de la casa-convento y jardín que se había reservado para habitación suya. Existe esta escritura en el Archivo de Palacio.

(1) Archivo de Palacio. Acta de la junta de Testamentaría de 10 de Setiembre de 1822. Leg. citado.

(2) Existe en el expediente respectivo el plano de este rico pavimento. Arch. de Pal. Leg. cit.

mayor, Parga y Carranza, asendereado tres años, exigiéndole justificantes y proponiéndole transacciones inadmisibles, le despidieron con una brusca negativa.

El pobre Barba presentó para justificar su cuenta certificaciones del arquitecto Camporese, del ex-Presidente de la Academia de San Lucas de Roma, Maximiliano Laboureux, y del escultor académico Antonio d'Este, juntamente con las respectivas tasaciones: documentos competentemente legalizados por el Encargado de Negocios de España cerca de la Santa Sede; y todo fué inútil. Resolvieron aquellos señores su expediente con un solemne y redondo NO HA LUGAR: frase que estampan con íntima fruición todos los burócratas de raza (1).

Los cuadros que llegó á reunir el rey padre en esta galería de San Alejo, y los del palacio Barberini en que vivía, aparecen todos inventariados por sus dos pintores de cámara, D. José de Madrazo y D. Juan Antonio de Ribera, con el *cónstame* de un cierto D. Cristóbal Galiano, cuyo cargo ignoramos, en un abultado cuaderno que se conserva por duplicado bajo su carpeta, y lleva el pedestre título de: *Apuntes para formar los borradores de los Inventarios de los efectos de la testamentaría de los señores reyes padres*. Clasificaron estos profesores aquellos cuadros de buenos, medianos y malos, y cuadros de autores que vivían cuando se hizo el inventario; entre los cuales había algunos ejecutados por ellos mismos; y resultaron de la primera clase 173; 185 de la segunda; 282 de la tercera, y 48 de pintores vivos: total 688. Todas estas obras se hallaban perfectamente conservadas, en sus marcos dorados, *con ricos adornos al uso moderno y de excelente gusto* (esto es, según el gusto del Imperio, á la sazón

(1) Arch. de Pal. Leg. cit.

dominante). Sobresalían entre los cuadros clasificados como buenos, los siguientes autores: Cima da Conegliano, con un asunto místico en que estaban representados *la Virgen con Jesús niño, Santiago y San Jorge;* el Correggio con una *cabeza de San Francisco,* tabla de relevante mérito; Dosso Dossi de Ferrara con un *Descendimiento;* Leonardo de Vinci con un *retrato de Antonio de Leyva;* Mazzolino de Ferrara con una *Adoración de los pastores* y una *Sacra familia,* ambas en tabla: el Pinturricchio con una tabla de *la Virgen con Jesús niño*; Baldassar Peruzzi con una *Adoración de los Reyes;* Paris Bordone con una *Sacra familia;* Perino del Vaga con una tabla circular de *la Adoración de los pastores;* Girolamo di Sermoneta *(Il Siciolante)* con una tabla de *la Anunciación;* el Beccafumi con un *martirio de dos Santos;* Scipion Gaetano con tres bellísimos *retratos de familia* en un cuadro; Lucas Cranach con una *Herodías* y un *retrato del Elector Federico de Sajonia*, ambos en tabla; Leonello Spada en una tabla con *Cristo á la columna;* Andrea del Sarto en una *Sacra familia* y un *retrato de hombre;* el Parmigianino en una tabla de los *Desposorios de Santa Catalina;* el Bronzino con un retrato de *Aníbal Caro* y otro de *un desconocido;* el Giorgione con una tabla de *Hipomenes y Atalanta* y un *retrato de mujer;* el Pordenone con el *retrato de un Senador Veneciano;* Andrea Schiavone con una tabla de *la mujer adúltera,* digna de su gran maestro, y una *subida al Calvario;* el Tiziano con un *retrato de un Cardenal;* Bonifazzio Venezziano con un cuadro del *Maná* y una *Sacra familia;* Palma Vecchio con un *Descanso en Egipto;* el Tintoretto con un lienzo de *Jesús curando al paralítico de la piscina*; el Rosso fiorentino con un *Cristo difunto sostenido por cuatro ángeles,* tabla muy celebrada del Vasari como obra maestra de su autor; el Poussin con *dos países;* con otros *dos países* Gaspar Dughet; Pablo Veronés con un cuadro de *Jesús y la samaritana;* Alejandro Tur-

chi con el soberbio lienzo de la *huída á Egipto* que hoy luce en el museo del Prado (núm. 505); Rubens con un *San Jorge* en tabla; uno de los Pourbus con un *retrato de hombre;* Mirevelt con *otro retrato;* Gerardo de la Notte con dos bellas *cabezas de hombre;* Ribera con un *San Mateo* en tabla; Velázquez con un retratito pequeño y muy concluído del *Conde-Duque de Olivares;* Salvator Rosa con un *paisaje* amenizado con escollos y caídas de agua; y los bambochistas Brouwer y Van Ostade con algunas de sus producciones (1).

Cuando á la muerte de Carlos IV y de María Luísa fueron traídos á Madrid los cuadros de San Alejo y del palacio Barberini, para la división en lotes entre Fernando VII y sus hermanos, los mismos profesores Madrazo y Ribera, que los habían inventariado y clasificado en Roma, recibieron el encargo de tasarlos aquí, juntamente con su compañero D. Vicente López, que tenía ya la categoría de primer pintor de Cámara de S. M., agregando á ellos, para tasar los marcos, al tallista D. José Leoncio Pérez y al dorador de la Real Casa D. Andrés del Peral. Con los 688 cuadros inventariados en Roma como propiedad de Carlos IV, vinieron á España otros seis que regaló el confesor de éste, don Manuel Zafra, al rey Fernando VII, y todos estuvieron interinamente colocados, sin orden de numeración (2), en las piezas de Palacio desde la Conserjería hasta la última de la *Librería* (sic) de S. M. No había donde colocar tan considerable incremento á las revueltas magnificencias de los palacios y templos de España; ó acaso no se quería aumentar la confusión mezclando los cuadros traídos de Roma con los otros,

(1) Arch. de Pal. Testamentaría de los Sres. Reyes padres, año de 1819.

(2) Así consta de una nota fechada en Palacio á 28 de Febrero de 1822.

cuando aún las respectivas hijuelas estaban por hacer.

Iba por otra parte formándose ya el suntuoso Museo del Prado, vasto mar abierto por la munificencia de Fernando VII, donde habían de confluir los principales tesoros de todas las pinacotecas, que hemos mentalmente restaurado y sacado del olvido evocando las memorias de más de tres siglos.

FIN

Índice

Capítulos.		Pág.
	Dos palabras de programa.	v
I	Qué eran las colecciones de cuadros en tiempo de D.ª Isabel la Católica y de su hija D.ª Juana la Loca.	7
II	Las colecciones de objetos artísticos desde la época de Carlos V. — Supera éste en riqueza pictórica á Enrique VIII de Inglaterra y á Francisco I de Francia.	25
III	Cuadros que dejó el emperador en Yuste y en Simancas. — Almonedas que de ellos se hicieron.	37
IV	Cuadros de Felipe II en Madrid.— Buena suerte de este monarca en sus adquisiciones. . .	51
V	Colecciones del mismo rey en el Pardo y en el Escorial.	73
VI	Pinacotecas de Felipe III. — Adquiere este rey la colección del conde de Mansfelt. — Decrece la colección de Madrid en beneficio de la del Pardo..	77
VII	Pinacoteca de Felipe III en Valladolid.—Transformación que experimenta el arte.—Huellas del primer viaje de Rubens á España. . . .	93
VIII	El arte bajo el reinado de Felipe IV. — Adqui-	

Capítulos.		Pág.
	siciones notables: donaciones, almoneda de Witehall, viaje de Velázquez á Italia. — Las pinacotecas del Real Alcázar-Palacio de Madrid, del Escorial, del Buen Retiro, de la Torre de la Parada, etc.— Cuadros de pintores flamencos ejecutados para ellas..	105
IX	Errores cometidos en la calificación de los cuadros por los más aventajados pintores de aquel tiempo. — Varios inventarios de las pinacotecas del rey Felipe IV.	129
X	Detrimento que sufren las regias pinacotecas bajo el reinado de Carlos II. — Pintores desconocidos que figuran en ellas. — Contingentes flamenco y francés que ingresan en la pinacoteca del Real Alcázar-Palacio de Madrid.	139
XI	Paralelo entre las pinacotecas de Carlos II y las de Luís XIV. — Superioridad de aquellas en cantidad y calidad.	151
XII	Evolución que se verifica en el gusto artístico bajo el reinado de Felipe V. — Su influencia en la pinacoteca del Real Alcázar-Palacio de Madrid.	157
XIII	Fundación de la pinacoteca de S. Ildefonso.— Tendencias diversas: resultados del viaje de la corte á Sevilla y del incendio del Alcázar-Palacio de Madrid.— Buen gusto artístico de la reina D.ª Isabel Farnesio.	171
XIV	Adquisiciones de Felipe V. — Curiosa historia de la decoración del Palacio de S. Ildefonso por los pintores de más nombradía de aquella época.	195
XV	Fugaz recuerdo de los grandes pintores del siglo XVII. — Decadencia de las pinacotecas reales en los días de Fernando VI.— Auge de los *fresquistas*. — Pugna entre *manieristas* é *idealistas*. — Corrado y Tiépolo; Mengs y su escuela. — Favor concedido á ésta por Carlos III.	215

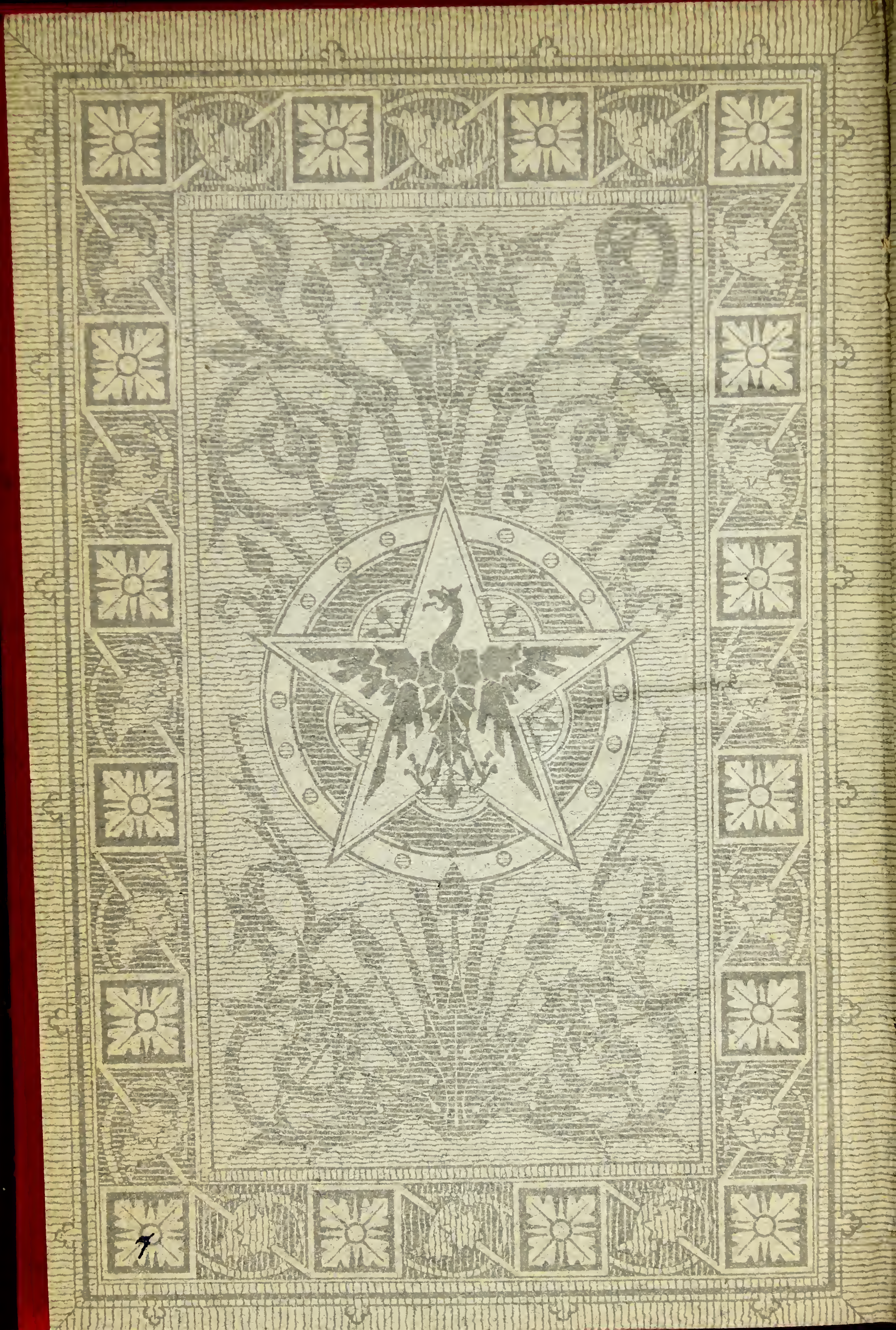
Capítulos.		Pág.
XVI	Preponderancia de la escuela de Mengs: sus huellas en la pintura de las bóvedas del nuevo Palacio Real, y en las pinacotecas de Carlos III.	225
XVII	Decadencia del arte, patente en estas pinacotecas. — Eclecticismo pictórico; número prodigioso de cuadros, buenos y malos, que reunió Carlos III entre el Palacio nuevo y sus dependencias, el Buen Retiro, S. Lorenzo del Escorial, Aranjuez, la Casa de Campo, la quinta del duque del Arco, la Torre de la Parada, la Casa-Palacio de las Batuecas, el castillo de Viñuelas y la Zarzuela.	237
XVIII	Síntomas de regeneración artística en medio de la general postración durante el reinado de Carlos IV: los *manieristas* españoles; los innovadores: Goya y los discípulos de David; falsas ideas comunmente recibidas acerca de unos y de otros. — Vicisitudes ocurridas en las regias pinacotecas en el turbulento período de la privanza de Godoy.	265
XIX	Desamortización eclesiástica decretada por el rey intruso José Bonaparte durante el cautiverio de Fernando VII. — Confusión de la riqueza pictórica de la corona con la de los conventos suprimidos.—Instalación de Depósitos para formar nuevas pinacotecas: regalos de cuadros: beneficios que nos reportó este daño. — Devoluciones consiguientes al tratado de París de 1815.	283
XX	Confusión de las regias pinacotecas al recobrar el trono Fernando VII. — Colecciones que forma Carlos IV en Roma, y que vienen á Madrid después de su muerte..	303

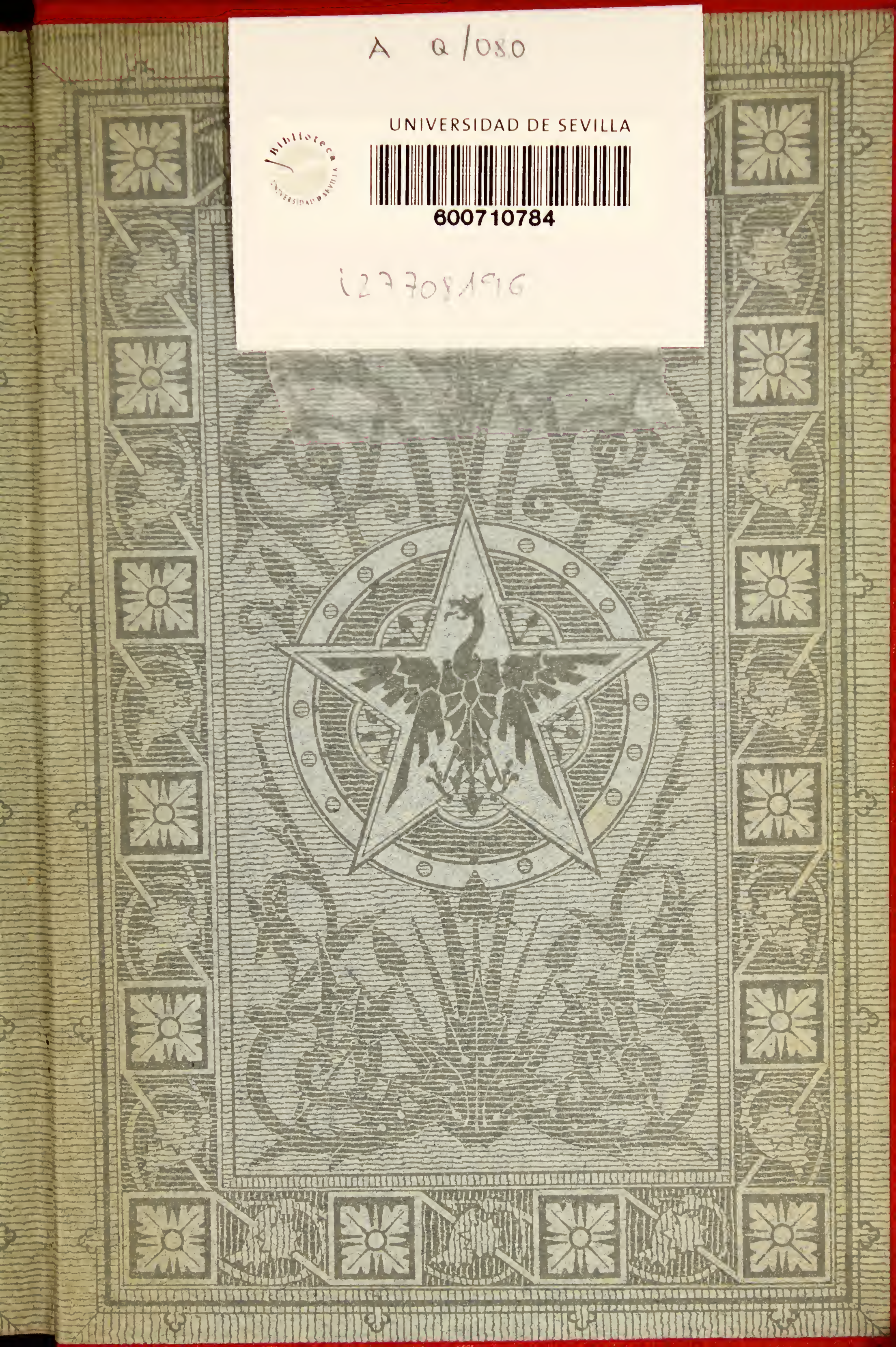
ÍNDICE DE LAS LÁMINAS

	Páginas.
Tiziano.—La Gloria.	27
Antonio Moro.—Retrato de la reina María de Inglaterra.	39
R. Vander Weyden.—La Crucifixión.	55
El mismo.—El Descendimiento.	61
Gossaert.—La Virgen con Jesús niño.	65
Tiziano.—Júpiter y Antíope.	85
Andrés del Sarto.—Asunto místico.	117
Tiziano.—Venus recreándose con la música.	121
Pablo Veronés.—Venus y Adonis.	125
Claudio Coello.—La Santa Forma.	167
Bellino.—La Virgen con el niño Jesús entre dos santas.	175
Murillo.—Los niños de la concha.	179
El mismo.—San Bernardo recibiendo el néctar virginal de María.	183
El mismo.—La Concepción.	187
Solimena.—Alejandro vencedor de Darío.	201
Van-Loo.—Alejandro vencedor de Poro.	209
Rubens.—Las Tres Gracias.	251
Tintoretto.—La Cena de Cristo con sus Apóstoles.	255
Velázquez.—Jesús Crucificado.	275
Goya.—La Maja echada.	279
Rafael.—La Sacra Familia del Cordero.	287
Correggio.—Noli me tangere.	291


ABRIL 1884






A Q/080
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Biblioteca
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
600710784
i27708196






PER ★ ANGUSTA AD AUGUSTA



